

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Алтайский государственный университет»

На правах рукописи



Николаева Олеся Евгеньевна

**Синкретизм дискурсивных практик в интерсемиотическом
переводе: лингвокультурологический аспект исследования**

5.9.8. Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная
лингвистика (филологические науки)

Диссертация на соискание ученой
степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, доцент
Карпухина Виктория Николаевна

Кемерово – 2025

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. СОВРЕМЕННЫЙ ДИСКУРС-АНАЛИЗ И ДИСКУРСИВНЫЕ ПРАКТИКИ: ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ	18
1.1. Проблематика изучения дискурса в современной лингвистике	18
1.2. Дискурс-анализ и дискурсивные практики	24
1.3. Определение единиц и процедур интерсемиотического перевода в сопоставлении с другими видами перевода	34
1.4. Определение основных единиц и процедур лингвокультурологического анализа текста	42
Выводы по Главе 1	56
ГЛАВА 2. ДИСКУРСИВНЫЕ ПРАКТИКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЛИКОДОВЫХ ТЕКСТОВ: ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД С ИЗМЕНЕНИЕМ МАТЕРИИ	59
2.1. Процедуры анализа и единицы соответствия в ситуациях интерсемиотического перевода: перевод с изменением материи	59
2.1.1. Вербальный и музыкальный языки: взаимодействие семиотических систем	60
2.1.2. Трансформации дискурсивных практик в вокальной музыке	66
2.2. Дискурсивные практики интерсемиотического перевода: смена вербального кода на музыкальный	78
2.3. Дискурсивные практики интерсемиотического перевода: смена музыкального кода на вербальный	86
2.3.1. Трансформации дискурсивных практик в ситуации либретто	87
2.3.2. Либретто оперы как интерсемиотическое переосмысление и интерпретация авторского замысла	93
Выводы по Главе 2	100
ГЛАВА 3. СИНКРЕТИЗМ ДИСКУРСИВНЫХ ПРАКТИК ПРИ ПОРОЖДЕНИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЛИКОДОВЫХ ТЕКСТОВ: ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД СО СМЕНОЙ И РАСШИРЕНИЕМ ЗНАКОВОГО КОДА	102
3.1. Порождение поликодового текста: фигурные стихи, concrete poetry и поэтические тексты на вымышленных языках как поликодовые комплексы	102
3.1.1. Фигурные стихи русского авангарда и поставангарда как поликодовые комплексы	103
3.1.2. Concrete Poetry: визуальный эксперимент в англоязычных текстах как поликодовых комплексах	118
3.1.3. Поликодовые тексты на искусственно созданных вербальных языках: дискурсивные трансформации артлангов	121
3.2. Дискурсивные трансформации лингвокультурологических единиц при смене и расширении знакового кода	130
Выводы по Главе 3	142
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	144
БИБЛИОГРАФИЯ	148

ВВЕДЕНИЕ

Данная диссертация на соискание ученой степени кандидата наук посвящена исследованию синкретической реализации дискурсивных практик в коммуникативных ситуациях интерсемиотического перевода с точки зрения лингвокультурологического подхода.

Актуальность темы исследования обусловлена возрастающим интересом специалистов в области дискурс-анализа к разнообразным актуальным дискурсивным практикам в ситуациях интерсемиотического перевода поликодовых текстов. Учитывая пристальное внимание исследователей-лингвистов к соотношению вербальной и невербальной составляющих поликодовых текстов, представляется необходимым обратиться к изучению процессов смыслопорождения при трансформациях дискурсивных практик в ситуациях интерсемиотического перевода.

Теоретико-методологической базой исследования послужили работы по дискурс-анализу [Арутюнова, 1990; Барт, 1989; Иссерс, 2011; Карасик, 2000; 2002; 2004а; 2015; 2019; Кибрик, 1990; 2009; Пеше, 1999; Фуко, 1994; Харт, 2006; Charaudeau, 1983; Foucault, 1968; Harris, 1952], лингвосемиотике [Барт, 1989; Бразговская, 2019; Зенкин, 2023; Лотман, 1998; 2000; Мечковская, 2007; Сонин, 2005; Эко, 2004; 2006; 2016; Якобсон, 1978; 1985; Kristeva, 1974], когнитивистике [Болдырев, 2004; ван Дейк, 1998; Демьянков, 1996; 2001; Карпухина, 2013; 2022; Кубрякова, 1996; 2001], анализу текста [Бахтин, 1979; Лотман; 2000; Чернявская, 2007; 2013], теории интертекстуальности и интердискурсивности [Анеликова, 2021; Гаспаров, 1994; Гацура, 2024; Иерусалимская, 2016; Мхитарьян, 2021; Пьеге-Гро, 2008; Смирнов, 1995; Чернявская, 2007], лингвокультурологии [Вежбицкая, 1996; 2001; Воробьев, 1998; Карасик, 2004b; 2008; 2019; Маслова, 2001; Степанов, 1997; Стернин, 2011; Черкасова, 2023].

Степень разработанности проблематики исследования. Обзор научной литературы по теме диссертации выявил тенденцию к изучению

дискурса как особого научного направления, однако классификация дискурсивных практик в ситуациях интерсемиотического перевода еще не сложилась, хотя есть исследования, посвященные изучению некоторых видов дискурсивных практик в медиадискурсе [Чепкина, 2000; Иссерс, 2011] или естественно-научном и философском дискурсе [Фуко, 1994; Шапинская, 2017; Foucault, 1968]. Изучение текстов как сложных комплексов ставит вопрос рассмотрения сосуществования (синкретизма) разных знаковых кодов в одном тексте, а также поднимает проблему текстопорождения при интерпретации текста с помощью языка (кода) другой семиотической системы.

Значимым представляется дать определения ключевым терминам в парадигме исследования, таким как семиотическая система, код и язык, задающим систему координат для всего последующего изложения.

Семиотическая система (знаковая система) — это упорядоченная совокупность знаков и правил их комбинирования, служащая для передачи информации. Как отмечает Н.Б. Мечковская, «семиотика изучает знаки и знаковые системы как средства хранения, передачи и переработки информации в человеческом обществе, в природе и в самом человеке» [Мечковская, 2007, с. 6]. В работе, вслед за Р.О. Якобсоном и У. Эко, рассматриваются как вербальные (естественный язык), так и невербальные системы (музыка, визуальные искусства), при этом «вслед за Соссюром при классификации знаковых систем различают семиотики, порождающие линейные сообщения (язык, музыка, танец и др.), и семиотики, чьи произведения нелинейны (изобразительные искусства, дорожные знаки, униформа и др.) [там же, с. 35]».

Язык в широком семиотическом смысле понимается как конкретный тип знаковой системы, обладающий собственным набором дискретных единиц и грамматикой. Примером могут служить как естественный вербальный язык, так и «музыкальный язык» с его специфическим синтаксисом и средствами выразительности. При этом, «определяя язык как

одну из знаковых систем, семиотика показывает, в чем он сходен и в чем не сходен с другими средствами передачи информации в природе и обществе» [там же, с. 3], и, по своей сути, «язык, в какой бы функции он ни выступал, всегда является системой знаков» [там же, с. 28].

Код — это система условных правил и соответствий, обеспечивающая преобразование информации при ее передаче от одной знаковой системы к другой. Ю.М. Лотман характеризует код как структуру, отмечая, что «термин “код” несет представление о структуре только что созданной, искусственной и введенной мгновенной договоренностью» [Лотман, 2000, с. 15]. В работах У. Эко код предстает как правило, определяющее формирование сообщения с помощью комбинации различных символов. В ситуации интерсемиотического перевода, например, происходит смена или расширение знакового кода, когда вербальное высказывание транслируется средствами музыкальной или визуальной системы, что соответствует пирсовскому пониманию значения как перевода знака одной системы в другую систему знаков.

Осуществление исследования интерсемиотического перевода невозможно без обращения к методам и процедурам лингвокогнитивного и лингвокультурологического анализа: анализа мотивов, концептов, архетипов и фреймов.

Выбор единиц анализа обусловлен их функциональностью в рамках поставленной исследовательской задачи — анализа ответа на культурные вызовы через текст. В работе используется модель, восходящая к идеям А. Нойберта о типах фреймов [Neubert, Shreve, 1992, p. 61-62], и рассматриваются не когнитивные фреймы (cognitive frames), а именно культурные фреймы (cultural frames) и интеракционные фреймы (interactional frames):

- Концепт и фрейм выступают как ключевые когнитивные структуры, организующие знания о типичных ситуациях (фрейм-сценарии) и культурно-значимых смыслах (концептосфера). Они позволяют

реконструировать фрагмент картины мира носителя лингвокультуры.

- Мотив и архетип являются содержательными, смыслообразующими единицами, которые наполняют эти структуры конкретным культурным содержанием. Архетип представляет собой глубинную, устойчивую «порождающую модель», а мотив – ее вариативное, повторяющееся воплощение в конкретных текстах.

Таким образом, в работе анализируется взаимосвязанная система единиц при реализации дискурсивных практик в ситуациях интерсемиотического перевода: архетипические черты концепта раскрываются через мотивную структуру в рамках конкретных фрейм-сценариев.

В рамках лингвокультурологического анализа трансформаций данных дискурсивных практик принимаются во внимание историческая эпоха, специфика культуры и система ценностей, обуславливающие становление индивидуально-авторской концептосферы. Все это составляет дискурс-культуру – дискурс, воспринимаемый как культурное пространство, или как то пространство, в котором реализуются дискурсивные практики.

Термин «дискурс-культура» вводится в диссертационном исследовании для обозначения специфического культурного пространства, в котором реализуются и которым обусловлены дискурсивные практики. Это не просто синоним «дискурса» или «культуры», а понятие, акцентирующее их неразрывную связь в процессе смыслопорождения:

- Для дискурс-анализа этот термин иллюстрирует, как конкретное культурное поле (например, культура русского авангарда или романтизма) детерминирует возникновение определенных дискурсивных практик (интерпретативных, интертекстуальных).
- Для лингвокультурологии термин «дискурс-культура» фокусирует внимание на механизмах реализации культурных кодов (концептов, архетипов) именно в дискурсивных практиках, в конкретных

коммуникативных событиях и текстах, порожденных в определенных лингвокультурных условиях.

Термин «дискурс-культура» позволяет рассматривать культуру не как статичный фон, а как динамическое пространство дискурсивных практик, и, наоборот, анализировать дискурсивные практики как культурно обусловленные феномены. Его введение позволило более точно описать синкретизм дискурсивных практик в ситуациях интерсемиотического перевода, представленных в Главе 2 диссертационного исследования. В данных ситуациях анализируются поликодовые произведения, синтезирующие музыку, вербальные элементы, элементы изобразительного искусства и прочее, что позволяет идентифицировать их как тексты синкретического характера.

В лингвистике феномен синкретизма находит отражение в категориях поликодового и креолизованного текста. А.Г. Сонин рассматривает поликодовое соединение в едином пространстве «семиотически гетерогенных составляющих – вербального текста в устной или письменной форме, изображения, а также знаков иной природы» [Сонин, 2005, с. 117]. Креолизованный текст определяют как двухкодовый текст, «состоящий из вербального и иконического компонентов. Взаимодействуя друг с другом, вербальный и иконический компоненты обеспечивают целостность и связность произведения, его коммуникативный эффект» [Большакова, 2008, с. 50]. К креолизованным текстам относят рекламные тексты, заголовки текстов СМИ, текстовые сообщения в мессенджерах, с использованием в них значков и смайликов и т.п.

Сущность поликодowości заключается в задействовании в рамках одного объекта целого комплекса разнородных семиотических кодов, трактуемых в широком значении. Креолизованные тексты подразумевают под собой обязательное использование вербальной и невербальной составляющей, однако в статичном, нединамическом ключе. В настоящее время более распространенным является понятие поликодowości ввиду

возможности исследователей более глубоко определять степень параллельного сосуществования семиотических систем в дискурсе.

Диссертационное исследование основывается на отечественной традиции понимания дискурса как текста, погруженного в жизнь или в коммуникативную ситуацию (Н.Д. Арутюнова, В.И. Карасик). Понимание интерсемиотического перевода отталкивается от классического определения Р.О. Якобсона. В отличие от внутриязыкового и межъязыкового видов перевода, исследователь выделяет интерсемиотический перевод, предполагающий адаптацию знаков через иные знаковые системы [Якобсон, 1978, с. 17]. В современных исследованиях в области интерсемиотического перевода [Василенко, 2023; Панкова, 2023; Петраева, Гацура, 2023; Разумовская, 2018; 2024; Филиппова, 2019; 2024] основное внимание уделяется рассмотрению влияния «сильных» текстов культуры на дальнейшее смыслопорождение в рамках интерсемиозиса, однако не исследуются конкретные дискурсивные практики и их синкретичность в коммуникативных ситуациях интерсемиотического перевода. Данное диссертационное исследование направлено на то, чтобы восполнить этот пробел и проанализировать разнообразные синкретические трансформации дискурсивных практик, влияющие на смыслопорождение поликодового текста в рамках интерсемиозиса.

В качестве **объекта исследования** выступает поликодовый текст.

Предмет исследования – дискурсивные практики в коммуникативной ситуации интерсемиотического перевода, в процессе которого происходит порождение поликодового текста.

Научная гипотеза исследования заключается в предположении, что синкретическое взаимодействие разных дискурсивных практик при возникновении и дальнейшем функционировании поликодового текста осуществляется в ситуации интерсемиотического перевода в зависимости от задействованных семиотических кодов и стратегий автора/интерпретатора.

Цель исследования: определить механизмы синкретической

реализации разных дискурсивных практик при лингвокультурологическом взаимодействии вербальных и невербальных составляющих в поликодовых текстах как сложных семиотических комплексах.

Поставленная цель определила следующие **задачи исследования**:

- 1) рассмотреть разные подходы к дискурс-анализу в отечественной и зарубежной традициях;
- 2) выявить разнообразные дискурсивные практики в ситуациях интерсемиотического перевода с учетом лингвокультурологического аспекта;
- 3) выделить единицы и процедуры интерпретативного анализа дискурсов, в которых функционируют поликодовые тексты;
- 4) определить единицы интерсемиотического перевода (единицы соответствия), относящиеся к разным семиотическим системам в поликодовых текстах;
- 5) выявить культурологические контексты, в которых происходят синкретические трансформации дискурсивных практик при вторичном порождении текста в ситуациях интерсемиотического перевода.

Научная новизна результатов исследования состоит в том, что впервые:

- введено понятие «дискурс-культура»;
- предложена функциональная классификация дискурсивных практик в ситуациях интерсемиотического перевода;
- определены критерии описания трансформаций дискурсивных практик в поликодовых текстах;
- выявлены категориальные отличия разнонаправленных ситуаций интерсемиотического перевода с точки зрения лингвокультурологического подхода.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что:

- предложено описание синкретического взаимодействия дискурсивных практик в ситуациях смены вербального кода текста на музыкальный и наоборот;

- разработана функциональная классификация дискурсивных практик в ситуации интерсемиотического перевода;
- определены критерии интерпретации таких поликодовых феноменов, как фигурные стихи и тексты на вымышленных языках;
- намечены перспективы развития отечественной традиции лингвокультурологического анализа поликодовых текстов с учетом ее междисциплинарного потенциала.

Практическая значимость исследования подтверждается тем, что в диссертации определены закономерности применения дискурс-анализа в коммуникативных ситуациях интерсемиотического перевода, что позволяет выделить синкретичные дискурсивные практики порождения и интерпретации поликодовых текстов. Результаты данного исследования могут быть использованы при разработке курсов по дискурс-анализу, лингвокультурологии, интерсемиотическому переводу.

Методология диссертационного исследования базируется на антропоцентрической научной парадигме в языкознании, что дает возможность рассматривать дискурс как коммуникативное событие, в центре которого находится человек (Н.Д. Арутюнова, В.И. Карасик, А.А. Кибрик); анализировать дискурсивные практики, учитывая роль интерпретатора в процессе интерсемиотического перевода (М. Фуко, О.С. Иссерс, В.Н. Карпухина); исследовать лингвокультурологические аспекты интерсемиотического перевода, влияние картины мира носителей языка на порождение и интерпретацию текста (Р.О. Якобсон, Ю.М. Лотман, А. Вежбицкая, Е.Е. Бразговская).

Методы, используемые в диссертации, включают методы дискурс-анализа, метод функционально-коммуникативного анализа, метод лингвокультурологического анализа, метод контекстного анализа, метод интроспекции, сравнительно-сопоставительный метод, семиотический и семантический анализ поликодовых текстов как единиц анализа.

Методика анализа:

1 этап: выборка поликодовых текстов для анализа соотнесенности их вербальной и невербальной составляющих. Выбор материала осуществлялся с учетом наличия дискретных составляющих поликодовых текстов (визуальная поэзия, concrete poetry, нотная запись песни / романса, либретто оперы, программа симфонии, скрипт кинофильма).

2 этап: 1) анализ доминирующих семиотических кодов, актуализирующихся при интерпретации поликодового текста (семиотический и лингвистический (функционально-коммуникативный, компонентный) анализ); 2) дискурс-анализ, направленный на выявление ключевых дискурсивных практик в ситуациях интерсемиотического перевода (сравнительно-сопоставительный анализ, контекстный анализ, интертекстуальный анализ поликодовых текстов); 3) лингвокультурологический анализ, связанный с определением трансформаций дискурсивных практик в ситуациях вторичного порождения текста при интерсемиотическом переводе (концептуальный анализ, интертекстуальный и интердискурсивный анализ поликодовых текстов).

Достоверность результатов исследования обеспечивается достаточным объемом эмпирического материала: общий объем эмпирического материала (фрагменты художественных поликодовых текстов на русском, английском, немецком, латинском языках) составил 838 837 п.з.; методом сплошной целенаправленной выборки были проанализированы также вербальные фрагменты и музыкальная нотация «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин», Симфонии № 40 соль минор и «Реквиема» В. А. Моцарта, Пасторальной симфонии Л. ван Бетховена, оперы А.Г. Рубинштейна «Демон», оперы Э.В. Корнгольда «Мертвый город», романса «Жаворонок» М.И. Глинки, песен Ф. Шуберта.

Эмпирический материал исследования:

№ п/п	Текст	Год создания	Язык	Жанр	Семиотические коды
1	С.М. Третьяков. Веер	1913	русский	фигурный стих	вербальный, графический, аудиальный
2	А.А. Вознесенский. Мошकारа	1997	русский	фигурный стих	вербальный, графический, аудиальный
3	А.А. Вознесенский. «Мело, мело по всей земле...»	1997	русский, английский	фигурный стих	вербальный, графический, аудиальный
4	А.А. Вознесенский. Барнаульская булла	1989	русский	фигурный стих	вербальный, графический, аудиальный
5	Э.Э. Каммингс. g-r-o-p-h-e-s-s-a-g-g (Grasshopper)	1935	английский	Concrete Poetry	вербальный, графический, аудиальный
6	Дж.Р.Р. Толкин. Namárië	1954	квенья	стихотворение	вербальный, графический, аудиальный
7	Г. Берлиоз. Фантастическая симфония	1830	французский, итальянский, латинский, музыкальная нотация	симфония	вербальный, музыкальный
8	П.И. Чайковский. Евгений Онегин (опера, 1-я картина)	1878	русский, итальянский, французский, музыкальная нотация	лирическая опера	вербальный, музыкальный
9	Н. Кукольник, М.И. Глинка. Жаворонок (романс)	1840	русский, итальянский, музыкальная нотация	романс	вербальный, музыкальный, графический
10	В.А. Моцарт. Симфония №40 соль минор	1788	музыкальная нотация, итальянский	симфония	вербальный, музыкальный
11	Л. ван Бетховен. Пасторальная симфония	1808	музыкальная нотация, немецкий, итальянский	симфония	вербальный, музыкальный
12	Dies irae	ок. XII в.	латинский	католическое песнопение (секвенция)	вербальный
13	В.А. Моцарт. Реквием	1791	латинский, итальянский, музыкальная нотация	месса	вербальный, музыкальный
14	И.-В. Гете. Фауст	1772- 1831	немецкий	трагедия	вербальный
15	Ф. Шуберт. Гретхен за	1814	немецкий,	песня	вербальный,

	прялкой		итальянский, музыкальная нотация		музыкальный, графический
16	М.Ю. Лермонтов. Демон	1839	русский	поэма	вербальный
17	А.Г. Рубинштейн. Демон	1871	русский, итальянский, музыкальная нотация	опера	вербальный, музыкальный
18	Ж. Роденбах. Мертвый Брюгге	1892	французский	повесть	вербальный
19	Э.В. Корнгольд. Мертвый город	1920	немецкий, итальянский, музыкальная нотация	опера	вербальный, аудиальный
20	П.-Л. Буало – Т. Нарсежак. Из царства мертвых	1954	французский	роман	вербальный
21	А. Хичкок. Головокружение	1958	английский	фильм	вербальный, аудиальный, графический

На защиту выносятся следующие положения:

1. Семантика вербального текста передается с помощью языка (кода) любой знаковой системы через процесс интерпретации и подбор адекватных соответствующих выразительных средств благодаря интерсемиотическому переводу. Такая интерсемиотическая трансформация не является полностью эквивалентной, однако выделяются единицы перевода, которые помогают осуществить передачу смыслов с помощью языка (кода) другой семиотической системы. Этот перевод происходит как внутри текста, называемого поликодовым, через взаимодействие вербальных, графических и аудиальных элементов, так и через внешнее взаимодействие разных текстов через адаптацию к языку другой семиотической системы. Происходит это как со сменой одного семиотического кода на другой, так и с расширением знакового кода. Единицы соответствия между разными семиотическими системами (концепт, фрейм, мотив, архетип) выявляются через анализ дискурс-культуры.

2. Дискурс-культура связана с культурологическими контекстами, в которых происходит вторичное порождение текста благодаря

интерсемиотическому переводу. В их число входят исторический контекст, специфика культуры и ценностные доминанты, которые оказывают формирующее воздействие на складывание индивидуально-авторской концептосферы. Дискурс-культура понимается как культурное пространство или то пространство, в котором реализуются дискурсивные практики.

3. В качестве дискурсивных практик в ситуации интерсемиотического перевода выделяются: 1) интерпретативная дискурсивная практика, при которой интерпретатор «вытесняет» фигуру автора; 2) интертекстуальная дискурсивная практика, связанная с порождением интертекста при интерсемиотическом переводе; 3) интердискурсивная практика, связанная с возникновением нового поликодового текста.

4. В поликодовых текстах фигурных стихов и *concrete poetry* (С. Третьяков, А. Вознесенский, Э. Каммингс) наблюдается доминирование интерпретативной дискурсивной практики, которая в большинстве случаев сочетается с интертекстуальной. Это раскрывает смысл произведений не только через вербальную составляющую, но и через визуальную форму, а также отсылки к культурным реалиям. Взаимодействие вербального и графического кодов носит взаимодополняющий характер: вербальные компоненты выполняют структурообразующую и смыслопорождающую функции, в то время как графические — изобразительную, экспрессивную и, что особенно важно, характерологическую и структурообразующую. Включение интердискурсивной практики демонстрирует способность фигурной поэзии интегрировать элементы различных жанров и типов дискурса в художественное целое, расширяя его смысловые границы. Аудиальный код, присутствуя имплицитно, выполняет в данном случае вспомогательную, но необходимую функцию, завершая синтетическую природу текста.

5. В поликодовых вербально-музыкальных произведениях (опера, романс, программная симфония) наблюдается иная, но столь же тесная

взаимосвязь семиотических кодов. В вокальных жанрах (опера «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, романс «Жаворонок» М.И. Глинки) вербальный компонент сохраняет структурообразующую и смыслопорождающую функции, часто приобретая интертекстуальный характер, в то время как музыкальные компоненты берут на себя усиление эмоционального воздействия, конкретизацию образов и экспрессию, то есть выполняют характерологическую функцию. В инструментальных жанрах (симфонии В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена) вербальный компонент (программа, заголовки частей) выступает в роли смыслового ключа, направляющего восприятие слушателя. При этом музыкальные средства самостоятельно реализуют функции, традиционно приписываемые слову: звукоподражательную, экспрессивную и даже автоинтертекстуальную. Это доказывает, что музыкальный код способен к самостоятельному смыслопорождению и сложной автореференции, формируя интерпретативные и интертекстуальные дискурсивные практики.

6. При формальной и содержательной соотнесенности крупных интерсемиотических переводов выявлено, что наибольшей сохранностью на формальном уровне обладают супraseгментные характеристики: ритмическая организация, рифма и фоника выступают в качестве устойчивых единиц соответствия, обеспечивающих узнаваемость и связь с источником. На содержательном уровне инвариантным смысловым ядром, сохраняемым при любой трансформации, являются фабула, ключевые концепты и мотивная структура. Напротив, сюжет и ключевые образы подвергаются наибольшей трансформации и адаптации, что обусловлено необходимостью вписывания исходного текста в новые жанровые, институциональные и семиотические рамки (репертуарные требования оперного театра или визуальный язык кинематографа).

Апробация результатов исследования. Материал диссертации обсуждался на следующих конференциях: Региональная молодежная научно-практическая конференция студентов, магистрантов, аспирантов АлтГУ

«Мой выбор – наука!» (г. Барнаул, 2020, 2021, 2023), Всероссийский научно-практический семинар кафедры общей и прикладной филологии, литературы и русского языка АлтГУ «Филология – XXI век: проблемы, перспективы, новации в науке и образовании» (Барнаул, АлтГУ, 2020, 2021, 2022, 2023), XXVII Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2020» (г. Москва, 2020), VII Международная научно-практическая конференция «Научные междисциплинарные исследования» (г. Саратов, 2020), международная научно-практическая конференция «Языки и литература в поликультурном пространстве» (Барнаул, АлтГУ, 2021, 2023), IV Международная научно-практическая конференция «Актуальные вопросы филологии: теория и практика» (г. Волгоград, 2021), Международная научно-практическая конференция «Онтологическая безопасность азиатско-алтайского фронта: актуальные проблемы транснациональных медиаисследований» (г. Барнаул, 2022), Международная научная конференция памяти доктора филологических наук, профессора Л. А. Араевой «Актуальные вопросы лингвистики и литературоведения» (Кемерово, КемГУ, 2022), Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2023» (г. Москва, 2023), II Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные проблемы лингвистики, языкознания, психологии» (г. Пенза, 2023), VI Международная научно-практическая конференция «Актуальные вопросы филологии: теория и практика» (г. Волгоград, 2023), VIII Конгресс РОПРЯЛ «Динамика языковых и культурных процессов в современной России» (г. Красноярск, 2024), II Международная научная конференция «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (г. Кемерово, 2025), Региональная площадка «Вернадский – Алтайский край» форума «Ломоносов – 2025» (г. Барнаул, 2025), XI международная научно-практическая конференция «Алтайский текст в русской культуре» (г. Барнаул, 2025).

По теме диссертации опубликована 21 статья, в т. ч. 3 статьи в

рецензируемых изданиях из Перечня ВАК Минобрнауки России.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, включающего 234 наименования на русском и иностранных языках, в т. ч. список использованных словарей и энциклопедий и список источников, 12 таблиц, 12 рисунков. Общий объем работы – 171 страница.

ГЛАВА 1. СОВРЕМЕННЫЙ ДИСКУРС-АНАЛИЗ И ДИСКУРСИВНЫЕ ПРАКТИКИ: ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

1.1. Проблематика изучения дискурса в современной лингвистике

Исследование дискурса с точки зрения лингвистики в настоящей работе невозможно без попытки сузить этот, безусловно, многозначный термин до определения, с которым возможно также соотносить такие понятия как «текст», «речь», «коммуникативная ситуация», «речевая деятельность» и, наконец, «дискурсивные практики». Для детального и последовательного рассмотрения дискурса и непосредственного анализа дискурсивных практик в исследуемых текстах необходимо разграничить вышеупомянутые понятия и сформулировать четкий понятийный аппарат.

В Лингвистическом энциклопедическом словаре дискурс (от франц. discours – речь; от позднелат. discursus – рассуждение, довод) отождествляется со связным текстом вкупе с различными экстралингвистическими факторами (Н.Д. Арутюнова выделяет прагматические, социокультурные, психологические и другие факторы), а также с речью в контексте взаимодействия людей и когнитивном аспекте [Лингвистический энциклопедический словарь, 1990, с. 136]. Ключевое же отличие дискурса от текста состоит в невозможности назвать дискурсом, к примеру, древние тексты, так как невозможно доказать их связь с живой речью.

Научное понятие «дискурс» в контексте термина «анализ дискурса» впервые было употреблено З.З. Харрисом в 1952 году в качестве наименования «метода для анализа связной устной (или письменной) речи» [Harris, 1952, p. 1]. Харрис связывал дискурс с дистрибутивным методом анализа текста. Важно отметить, что эту «отправную точку» определения

дискурса с последующими толкованиями термина объединяет внимание к социокультурной ситуации.

Более фундаментальное осмысление дискурса и дискурсивного анализа началось в 1960-1970-е годы: возникновение понятий гиперсинтаксиса Б. Палека, макросинтаксиса Т. ван Дейка, интерес к прагматике речи и восприятие речи как социального действия ускорило процесс формирования определения дискурса. Французская лингвистическая школа (Э. Бенвенист, П. Шародо, П. Серио и др.) разграничила понятия «текст» и «дискурс». Впервые терминологическую значимость последнему придал Э. Бенвенист, предложив понимать под дискурсом «речь, присваиваемую говорящим» [Бенвенист, 2009, с. 296]. Он противопоставлял дискурс объективному повествованию. Именно в его концепции дискурс приобретает явный прагматический компонент. Речь (discourse) – это «всякое высказывание, предполагающее говорящего и слушающего и намерение первого определенным образом воздействовать на второго. <...> Таким образом, различие, которое мы проводим между историческим повествованием (recite) и речью (discourse), не совпадает с различием между письмом и устной разновидностью языка» [там же, с. 276].

Соотношение письменной и устной речи стало тем ключевым аспектом, в рамках которого многие авторы анализировали оппозицию текста и дискурса. Т.А. ван Дейк видел в дискурсе актуально произнесенный текст, а в тексте лишь формальную грамматическую структуру этого. Следовательно, текст – это письменный продукт коммуникативного действия, а дискурс – это речевой вербальный продукт коммуникативного действия [Макушева, 2008, с. 76]. П. Шародо воспринимал коммуникативную ситуацию как неотъемлемую часть дискурса, а дискурс – как то, с чем многократно пересекается текст [Charaudeau, 1983, p. 28].

Дифференциация понятий «текст» и «дискурс» усилилась в конце 70-х-начале 80-х гг. XX века. И если текст осознавался как формальная конструкция, то дискурс начал осознаваться как актуализация этой

конструкции, связанная с когнитивными процессами и различными экстралингвистическими факторами. Данный подход получил распространение в отечественной лингвистике: дискурс рассматривается как «сложное коммуникативное явление, включающее, кроме текста, еще и экстралингвистические факторы (знания о мире, мнения, установки, цели адресата), необходимые для понимания текста» [Петров, Караулов, 1989, с. 8]. По мнению В.В. Красных, дискурс – это «вербализованная речемыслительная деятельность, включающая в себя не только собственно лингвистические, но и экстралингвистические компоненты» [Красных, 2001, с. 194].

В.И. Карасик понимает под дискурсом «текст, погруженный в ситуацию общения», допускающий множество таких взаимодополняющих подходов в изучении, как прагмалингвистический, психолингвистический, структурно-лингвистический, лингвокультурный, социолингвистический [Карасик, 2000, с. 5–6]. Э.В. Чепкина понимает под дискурсом «пространство коммуникативных практик» [Чепкина, 2000, с. 8]. Активно трактуется дискурс и как когнитивный процесс, связанный с речепроизводством, в то время как текст предстает как зафиксированный результат этой речевой деятельности.

Паралингвистический аспект дискурса – мимика, жесты – изучается в связи с его субъектно-ситуативными характеристиками, включающими в себя такие жанры как публичное выступление, репортаж, интервью, признание и т.д.). Исследователи дискурса обращаются одновременно и к особенностям прагматической ситуации, в которую он погружен, и к ментальным процессам участников коммуникации: к говорящему и слушающему, социокультурному контексту. Таким образом, дискурс, как и любой коммуникативный акт, предполагает наличие двух коммуникантов: говорящего и слушающего.

В современном понимании дискурс включает в себя текст как составную часть, при этом текст статичен. Дискурс как непосредственное

языковое взаимодействие оказывается шире текста. Он «начинается» раньше текста, когда текст только зарождается, и «заканчивается» вместе с процессами его осмысления и переосмысления. «Дискурс – это единство процесса языковой деятельности и ее результата, то есть текста» [Кибрик, 1994, с. 126].

Однако полное противопоставление дискурса тексту в корне неверно. Неслучайно основоположник термина З. Харрис отождествлял анализ дискурса и анализ текста. Е.С. Кубрякова отмечает причинно-следственную связь текста и дискурса: текст создается в дискурсе и «является его детищем» [Кубрякова, 2001]. Анализ дискурса невозможен без апелляции к месту и времени, текст изучается уже не как «вещь в себе», а как событие. «Текст <...> создает особую материальную протяженность, последовательность связанных между собой предложений и сверхфразовых единиц, образующих семантическое, а точнее – семиотическое пространство» [там же], для интерпретации которого необходим уже дискурсивный анализ, выходящий за пределы этого текста.

Выразительно и метафорично сравнение дискурса и текста у В.З. Демьянкова: «дискурс – это имя, а текст – это имя предмета, поэтому актер на сцене может забыть слова текста, но не дискурс своей роли, включающий характеристики действующих лиц, объектов, времени, обстоятельств событий и т.д.» [Демьянков, 2005, с. 27].

В.И. Карасик противопоставлял языковое сознание коммуникативному поведению в той же степени, в какой Ф. де Соссюр рассматривал дихотомию языка и речи, при этом «языковое сознание трактуется значительно шире, чем язык», а коммуникативное поведение учитывает кроме речи такие факторы, как «намерения коммуникантов, меняющуюся ситуацию общения, принятые в определенной культуре образцы поведения, невербальную составляющую коммуникации, интертекстуальные связи» [Карасик, 2004а, с. 130]. Такое расширенное понимание лингвистики с привлечением

терминологии, методов анализа и различных процедур, заимствованных из других наук, привело к противоречивому толкованию многих терминов.

Дискурс также способствует созданию определенного коммуникативного пространства, в котором происходит то коммуникативное событие, результатом которого станет текст. Коммуникативное событие как единица коммуникации включает в себя говорящего, слушающего, сообщение, речевой код, контекст – все то, что включает в себя и дискурс. Однако данные понятия не синонимичны: «коммуникативное событие есть условие существования дискурса, а дискурс – реализация в речи коммуникативного события» [Селезнева, 2011, с. 121].

О «погружении» дискурса в коммуникативную ситуацию пишет В.И. Карасик. И так как «коммуникативная ситуация есть элемент культуры» [Карасик, 2015, с. 147], то при анализе дискурса необходимо принимать во внимание все обстоятельства лингвокультуры и социокультурной ситуации. Коммуникативную ситуацию определяют также субъектно-ситуативные характеристики, такие как структурные особенности, тематика и форма речи (устная или письменная). Интерпретация текста также может осмысляться как особая коммуникативная ситуация, являющаяся элементом культуры, в которой происходит переплетение речевых практик.

Исследование дискурса в связке с социальным неизбежно привлекало к его обсуждению философов, культурологов, социологов. Каждая наука, отталкиваясь от своей дискурсивной реальности, предлагала свою типологию дискурсов. Так, в зависимости от жанра дискурс определяют как рекламный, политический, военный, научный, религиозный и др. В.И. Карасик выделяет два основных типа дискурса: персональный (личностно-ориентированный) и институциональный. В рамках последнего «противопоставляются сложившиеся в обществе типы общения (политический, педагогический, религиозный, медицинский, научный, юридический, рекламный, военный, дипломатический и другие разновидности дискурса)» [Карасик, 2015, с. 147].

Разновидностями личностно-ориентированного дискурса выступают бытийное и бытовое общение.

Исходя из того, что ни один дискурс не существует изолированно и вне контекста других дискурсов, вполне логично выстраивать связи между дискурсами и судить об их непосредственном взаимодействии. Постмодернистское и постструктуралистское понимание дискурса в полной мере соотносится с понятием «интертекстуальность», введенным теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой в 1967 г.: «...интертекстуальность – это транспозиция одной или нескольких знаковых систем в другую знаковую систему» [цит. по: Пьеге-Гро, 2008, с. 52]. Ю. Кристева называет интертекстуальностью «эту текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность — это понятие, которое будет признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [цит. по: Ильин, 2001, с. 102]. По словам Р. Барта, «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах» [Барт, 1989, с. 417-418].

Это в полной мере соответствует бахтинскому представлению о «диалогичности» языка в отечественной лингвистике. Эта диалогичность свойственна и дискурсам, в связи с чем можно говорить об определенном соотношении понятий «интердискурсивность» и «интертекстуальность». Первое понятие «сближается с понятием типологической интертекстуальности, однако в отличие от последнего является более объемным, обладающим социокультурными и психологическими измерениями» [Иерусалимская, 2016, с. 104]. По мнению В.Е. Чернявской, интердискурсивность «проявляется только через интертекстуальные сигналы текста» [Чернявская, 2013, с. 210]. Интердискурсивность шире, так как насыщает текст культурными кодами и концептами.

Лингвокультура неразрывно связана со стилистическими особенностями языка: «стиль формируется в результате функционирования

языка в конкретном высказывании под воздействием экстралингвистических факторов» [Кожина, 2008, с. 121]. Таким образом, появляется потребность исследовать язык в его непосредственной речевой реализации.

Такой подход предполагает разведение узусов в отношении языка и речи. В аспекте определения детерминанты узуальности в языке Т.В. Чернышова указывает следующие факторы: «1) распространенность языковых элементов; 2) продуктивность соответствующей модели; 3) осуществленную или осуществляемую нормативность; 4) наличие или отсутствие экспрессии у языковых элементов. В речи: 1) существование закономерности употребления фактов языка, отмеченных стилистически, их эмоциональную и функциональную оправданность; 2) критерии нормативности и употребительности стилистически отмеченных элементов языка; 3) условия языкового общения» [Чернышова, 2020, с. 10].

Эта связь речи и лингвокультуры позволяет говорить о дискурс-культуре – дискурсе, воспринимаемом как культурное пространство, или как то пространство, в котором реализуются дискурсивные практики.

1.2. Дискурс-анализ и дискурсивные практики

Практическое осмысление дискурса в аспекте лингвистического анализа представляет большой интерес для научного лингвистического сообщества ввиду многообразия трактовок и пониманий. Описание дискурсов, их взаимодействие, границы их определения и влияние друг на друга легли в основу дискурс-анализа, изучающего механизмы конструирования идентичности дискурса. Таким образом, дискурс-анализ коррелирует с социальными процессами, истолковывая их и описывая.

В настоящее время дискурс-анализ сформировался как особое научное направление. Анализ дискурса выполняется в основном описательными и экспериментальными методами, заимствуя многое из самых разных

направлений и областей знания. К примеру, анализ бытового диалога У. Чейфа опирается на естественный дискурсивный материал, повторяющиеся модели и конструкты приводят к обобщениям, а последующий метод интроспекции обращается к языковому чутью и опыту. Экспериментальный метод дискурсивного анализа, разработанный Р. Томлином в 1990-е гг., соответственно, связан с работой на эмпирическом материале из экспериментальных данных и включает использование статистических текстов. О необходимости культурологической интерпретации дискурса пишет социолог В. Фиовер [Олешков, 2006, с. 110]. Находящаяся в сфере компетенций дискурс-анализа дистрибутивная методика – разбивание текста на ядерные предложения для работы с ними – выявила разительное отличие пропозиционального содержания этих ядерных предложений и текста, рассматриваемого как целое. «Люди разговаривают между собой дискурсами, а не предложениями» [Кибрик, 2009, с. 2].

Дискурс-анализ предпочтительнее осуществляется в «чистом» дискурсивном поле: к примеру, в научном дискурсе в качестве материала скорее будут выбраны научные статьи, научные доклады, монографии и диссертации обладателей ученых степеней, чем научно-популярные тексты или личные беседы преподавателей вуза на кафедре.

Можно говорить о том, что унификация типов дискурса и классификации дискурсивных практик в теории языка еще не сложились, оттого отмечается «разнообразие таксономических решений, критериев выделения разновидностей (типов) дискурса и их номинаций» [Иссерс, 2011, с. 228]. Непосредственное наблюдение за речевыми практиками индивидов, погруженных в дискурс-культуру (дискурс как культурное пространство), способно дать представление о дискурсе и его динамическом изменении.

Дискурсивная практика может рассматриваться в тексте как коммуникативная ситуация с определенной речевой стратегией. О.С. Иссерс называет дискурсивной практикой «наблюдаемый коммуникативный объект» [там же]. Исследователь осмысляет дискурсивную практику как компонент

социальной практики: «понимание дискурсивной практики – так же, как и любой социальной практики – базируется на ее осмыслении как деятельности и социального опыта, данного в непосредственном наблюдении» [Иссерс, 2011, с. 231]. Социальные изменения приводят к возникновению новых коммуникационных каналов, взаимодействию различных дискурсов и кодов (интердискурсивность), а также к идеологическим конструктам, способствующим эволюции дискурсивных систем.

Согласно Э.В. Чепкиной, дискурсивные практики представляют собой надличностные, повторяющиеся правила и процедуры, которые структурируют производство и восприятие текстов в рамках определенного дискурса. Главное – это их принудительный и анонимный характер: «Правила, формирующие дискурсивные практики, с одной стороны, навязываются каждому субъекту, но, с другой стороны, они же и дают ему возможность продуцировать и воспринимать тексты в рамках данного дискурса» [Чепкина, 2000, с. 22]. Эти правила осваиваются коммуникантами практически, часто не будучи вербализованными, и воспроизводятся ими автоматически в ходе рутинного общения.

О дискурсивном характере человеческого сознания писал М. Фуко в работе «Слова и вещи». Отталкиваясь от концепции языкового характера мышления, автор «сводит деятельность людей к их “речевым”, т. е. дискурсивным практикам» [Ильин, 2001, с. 78]. Речевая деятельность, осуществляемая в соответствии с определенным дискурсом, называется дискурсивной практикой. М. Фуко в статье «Ответ на вопрос» 1968 г. ставит перед собой цель «индивидуализировать» дискурсы, т.е. сформировать критерии их идентичности, помимо очевидных признаков, таких как языковая система и специфика их субъектности. Исходя из своих плюралистических воззрений, упоминая биологию, медицину и экономику, автор стремится провести границы между дискурсами этих областей, рассуждая о бытийной природе дискурсивных единиц, и постоянных, и претерпевающих метаморфозы.

М. Фуко выделяет три группы критериев «индивидуализации» дискурсов:

«1) Критерии формирования. То, что позволяет индивидуализировать дискурс (в политэкономии или в грамматике), – <...> скорее, это существование правил формирования для всех его объектов (какими бы разрозненными они ни были), для всех его операций (которые часто не могут ни накладываться друг на друга, ни объединяться), для всех его концепций (которые вполне могут быть несовместимыми), для всех его теоретических вариантов (которые часто противоречат друг другу). Можно говорить о формировании отдельного дискурса всякий раз, когда определяется подобный набор правил.

2) Критерии преобразования или пороговые значения. Я скажу, что естественная история или психопатология являются единицами дискурса, если я смогу определить условия, которые должны были быть соблюдены в определенный момент времени, чтобы в этих дискурсах объекты, их операции, их концепции и их теоретические варианты могли быть сформированы; если я смогу определить, каким внутренним модификациям они подверглись; если я смогу, наконец, определить, где та граница трансформаций, на которой были введены новые правила.

3) Критерии корреляции. Я скажу, что клиническая медицина является автономным дискурсивным образованием, если я могу определить набор отношений, которые определяют ее и помещают ее среди других типов дискурса (таких как биология, химия, политическая теория или анализ общественных отношений) и в недискурсивный контекст, в котором она функционирует (институты, социальные отношения, экономическая и политическая обстановка)» [Foucault, 1968].

В контексте трансформаций «дискурсивных образований» и собственно дискурсов по степени масштабности М. Фуко выделяет:

1) деривацию (деривационный тип трансформаций), т.е. деривацию, формирующую дискурс и те изменения, которые влияют на «объекты, операции, понятия, теоретические варианты»;

2) мутацию – преобразования, возникающие непосредственно в результате взаимодействия дискурсов и влияющие на сами дискурсивные пространства;

3) редистрибуцию – перераспределения, затрагивающие сразу несколько дискурсивных образований [там же].

В качестве связей между дискурсивными практиками Фуко выделяет внутридискурсивные (между объектами одной структуры), интердискурсивные (между различными дискурсивными структурами) и экстрадискурсивные (между дискурсом и изменениями за пределами дискурса) «зависимости» [там же].

Таким образом, можно прийти к выводу, что дискурс-анализ по Фуко состоит из трех стадий:

- 1) Определение дискурса, его «индивидуализация», выделение границ;
- 2) Собственно выделение дискурсивных практик, свойственных данному дискурсу;
- 3) Установление связей между единицами внутри данного дискурса, а также с другими дискурсами за его пределами.

Нужно отметить, что данная методика идеальна для работы с художественными литературными текстами, так как подразумевает интерпретативный анализ и рассматривает вопросы текстопорождения.

Постмодернистский переводческий дискурс является разновидностью переводческого дискурса в целом, а его основная цель – аккультурация и адаптация информации чужой лингвокультуры на языке перевода. Аксиологическое переосмысление текста приводит к возникновению новых смыслов как минимум или «нового прочтения» как максимум: «Эмоциональная обусловленность ценностей базируется на переживаемой системе культурных приоритетов, а поступки вписываются в стереотипные

действия, принятые в соответствующем обществе» [Карасик, 2019, с. 8]. Реализация дискурсивных практик в рамках постмодернистского переводческого дискурса связана с двумя ключевыми процессами: «во-первых, отказ от считающихся естественными, неперенными и универсальными основ, или корней. Во-вторых, отказ от реализма, в частности, от тезиса о том, что язык при правильном его использовании способен рассказать правду о реальности» [Харт, 2006, с. 32].

В.Н. Карпухина в качестве наиболее характерной дискурсивной практики постмодерна и пост-постмодерна выделяет реинтерпретацию (переоценку), анализируя современные переводы классических текстов с аксиологической точки зрения. Зачастую «сознательное нарушение этических и эстетических традиционных критериев качества перевода» [Карпухина, 2022, с. 101] и их противопоставление прецедентным переводам заставляет читателей переосмыслить прочитанные ранее тексты. Современные переводы-реинтерпретации «являются маркером новой аксиологии постмодернистского переводческого дискурса» [там же, с. 105] и призваны «вдохнуть жизнь» в текст-источник. Опираясь на терминологию М. Фуко, на примере перевода двух «Книг Джунглей» Р. Киплинга 1998 г. Е. Чистяковой-Вэр и его сравнении с «Маугли» в переводе Н. Дарузес исследователь выделяет деривационную версию дискурсивной практики реинтерпретации перевода, так как оба перевода ориентированы на детскую аудиторию.

Таким образом, дискурсивная практика – это способ реализации стратегии, направленной на порождение или интерпретацию текста в дискурс-культуре. Непосредственно работа с дискурсивными практиками состоит в выделении способов и средств, с помощью которых они реализуются.

Проведя интерпретативный анализ, В.Н. Карпухина обозначает ряд стратегий, среди которых:

«1) лингвоаксиологические стратегии интерпретации (построение предикатно-аргументной структуры, выявление иерархических отношений предикатов и актантов, а также определение иерархии концептов текста), на базе которых конструируются когнитивные модели интерпретации (динамические фреймы);

2) лингвоаксиологические стратегии порождения текста (членение исходного замысла, пропозиционализация и категоризация его смыслов), на базе которых реконструируются когнитивные модели текстопорождения (статические фреймы);

3) обобщение результатов конструирования и реконструкции когнитивных моделей текста и выявление лингвоаксиологических макростратегий интерпретации (адаптации / острания, архаизации / модернизации и стилизации смыслов, связанных с варьированием основных хронотопических координат текста в рамках внутриязыковой и межьязыковой коммуникации)» [Карпухина, 2013, с. 5].

Говоря о синкретизме дискурсивных практик, необходимо в первую очередь выделить интерпретативную дискурсивную практику, это обусловлено тем, что все дискурсивные практики интерпретационные по своей сути. К примеру, в художественном тексте автор и читатель могут выполнять разные функции: автор воспроизводит элементы текста, освоенные им как читателем, читатель же становится соавтором текста, «расшифровывая» его, исходя из собственной лингвокультуры. Происходит своеобразный обмен ролями, когда «адресат и адресант обмениваются позициями. Идеальный читатель оказывается отождествленным с отправителем информации» [Смирнов, 1995, с. 190]. Фигура интерпретатора занимает место автора, порой «вытесняя» его.

Также можно выделить интердискурсивную практику, которая работает на возникновение интердискурсивных зависимостей или связей. Чаще всего это связано с возникновением поликодового текста, в котором сосуществуют вербальная, графическая и аудиальная семиотические

системы: происходит интерсемиотическая трансформация с изменением материи и расширением дискурса.

Подобное взаимодействие между автором и читателем можно рассматривать в качестве полноценного коммуникативного акта. В его рамках автор производит кодирование информации, тогда как читатель занимается ее интерпретацией (декодированием), опираясь на индивидуальный жизненный и читательский багаж. Таким образом, текст аккумулирует новые смыслы благодаря процессу интерпретации, что ведет к их постоянному приращению. Что касается художественных произведений, то они аналогичным образом обогащают свое содержание, развиваются, а зачастую обретают новую жизнь и современное звучание под влиянием временных и социальных трансформаций.

Если исходить из позиции, согласно которой всякий художественный текст обладает собственной экзистенцией и выступает элементом лингвокультуры, то в сознании реципиента он неизбежно вступает во взаимодействие с его «общим знанием» [Кубрякова, 1997, С. 174-175] и широким спектром культурных представлений. Для характеристики этого общего дискурсивного поля, насыщенного культурными элементами, было предложено понятие семиосферы. Оно обозначает пространство, заполненное множеством языков и интегрирующее компоненты разных знаковых систем в целостную картину мира [Лотман, 1994, с. 215]. Следовательно, вербальные и невербальные семиотические системы находятся в состоянии постоянного взаимодействия и взаимодополнения как в рамках текста, так и в реальности.

В связи с этим становится целесообразным выделить интертекстуальную дискурсивную практику, основанную на интерсемиотической игре кодов и связанную с порождением интертекста. И эта интертекстуальная дискурсивная практика возникает в сложно сконструированных, семиотически разнообразных текстах, семиотически

гибридных, воспринимаемых как «связный знаковый комплекс» [Ильин, Калинин, 1985, с. 180].

Взаимосвязь дискурсивных практик и культурного контекста проявляется через вводимое в работе понятие «дискурс-культура». Как было сказано ранее, под дискурс-культурой понимается специфическое культурное пространство, в котором реализуются и которым обусловлены дискурсивные практики. Данный термин акцентирует неразрывную связь дискурса и культуры в процессе смыслопорождения.

Для дискурс-анализа этот термин позволяет отобразить, как конкретное культурное поле (например, культура русского авангарда или музыкального романтизма) детерминирует возникновение и функционирование определенных дискурсивных практик (интерпретативных, интертекстуальных, интердискурсивных). Для лингвокультурологии понятие «дискурс-культура» фокусирует внимание на механизмах реализации единиц лингвокультурологического анализа (концептов, архетипов) именно в дискурсивных практиках, то есть в конкретных коммуникативных событиях и текстах, порожденных в определенных лингвокультурных условиях.

Термин позволяет рассматривать культуру не как статичный фон, а как динамическое пространство дискурсивных практик, и, наоборот, анализировать дискурсивные практики как культурно обусловленные феномены. Введение данной категории необходимо для описания синкретизма дискурсивных практик в ситуациях интерсемиотического перевода, представленного в эмпирической главе исследования.

Фигуры автора и читателя в подобных текстах не стоит противопоставлять: в пространстве художественного текста возможно их эффективное коммуникативное взаимодействие, к примеру, в контексте невербальной иллюстративной составляющей текста. Интерактивная природа данного двустороннего процесса обусловлена его связью с созданием и последующим восприятием единого текста. Производство искусства превращается в пространство совместного творчества автора и читателя, в

своеобразный «художественный коворкинг» [Васильева, 2019, с. 31]. При этом читатель выступает в роли активного интерпретатора, являясь, по словам У. Эко, «частью самого процесса порождения текста» [Эко, 2005, с. 14].

Невербальное в художественных текстах представлено чаще всего в виде иллюстративного материала, который появляется благодаря ключевым образам в тексте: авторские рисунки, схемы, карты и т.п., – возникает интерсемиотический диалог между знаковыми системами в рамках пространства всего текста, формируя макросмысл текста: «есть тексты, которые могут не только свободно, по-разному интерпретироваться, но даже и создаваться (со-творяться, по-рождаться) в сотрудничестве с их адресатом; «оригинальный» (т.е. «исходный») текст в этом случае выступает как пластичный, изменчивый *тип* (a flexible type), позволяющий осуществлять себя в виде многих различных *реализаций* (tokens)» [Эко, 2005, с. 11].

Следует различать произведения, где авторы выступали в роли иллюстраторов под воздействием внешних факторов или творческого порыва, и те, где иллюстрации являются неотъемлемым компонентом текста. В первом случае, несмотря на некоторое влияние на восприятие персонажей читателем, отсутствие иллюстраций не затрудняет понимание произведения (произведения А.С. Пушкина, Л. Кэрролла). Кроме того, многие из этих рисунков изначально не предназначались для публикации и были добавлены издателями позже в просветительских целях (например, рисунки к роману «Евгений Онегин»). Во втором случае литературные произведения, как правило, не публикуются без включенных в них иллюстраций или иных графических элементов — как, например, роман «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери.

Закономерно, что такие произведения чаще встречаются в массовой и развлекательной литературе. В детективах классического типа схематические изображения служат инструментом для визуализации обстоятельств преступления (как, например, в рассказе А.К. Дойля «Чертежи Брюса-

Партингтона»). Для постмодернистской разновидности жанра характерно иное использование визуального ряда: рисунки и схемы инкорпорируются в повествование в качестве элемента загадки, усложняя и обогащая вербальный текст (роман У. Эко «Имя розы»). Как отмечает сам Эко, «характерное свойство постмодернизма – предлагать широкой публике истории, использующие сложный материал и “высокие” стилистические приемы, если только писатель знает, как их смешивать необычным образом» [Эко, 2016, с. 266]. В произведениях фэнтези, наряду с символами, иллюстрациями и надписями на искусственных языках, стандартным элементом становятся карты вымышленных вселенных, что усиливает эффект погружения читателя в нарратив (творчество Дж.Р.Р. Толкина).

Синкретическое единство вербального и визуального компонентов позволяет расширить границы художественного текста. Оно привлекает внимание реципиента, снабжает его дополнительными смысловыми слоями и, как следствие, продуцирует новые значения.

1.3. Определение единиц и процедур интерсемиотического перевода в сопоставлении с другими видами перевода

Сложившаяся на рубеже XIX-XX столетий под воздействием идей Ф. де Соссюра лингвистически ориентированная трактовка семиотики способствовала восприятию языка в качестве знаковой (семиотической) системы, базовым элементом которой выступает знак. Вследствие этого переводческая деятельность стала интерпретироваться как процедура декодирования информации с последующим кодированием эквивалентного сообщения на языке-рецепторе. Как справедливо отмечается, перевод «всегда предполагает оперирование определенными знаковыми системами, т.е. имеет знаковую, семиотическую сущность» [Гарбовский, 2004, с. 34]. В философском ключе перевод осмысливается в качестве диалога культур и

инструмента достижения взаимопонимания, а текст — как идентифицируемое семиотическое пространство [Cattrysse, 1992, с. 53].

Тем не менее, знаковые системы не сводятся исключительно к вербальной сфере, охватывая и невербальные компоненты, что выдвигает на первый план проблему перевода между различными семиотическими системами, а также взаимодействия словесных и несловесных элементов в рамках дискурса. В своей фундаментальной работе «О лингвистических аспектах перевода» Р.О. Якобсон предлагает различать «три способа интерпретации вербального знака»: внутриязыковой (перефразирование внутри одного языка), межъязыковой (классический перевод на другой естественный язык) и впервые выделенный им межсемиотический (интерсемиотический) перевод, предполагающий преобразование знаков при помощи иных знаковых систем [Якобсон, 1978, с. 17]. Теоретический фундамент семиотики, заложенный в трудах Ч.С. Пирса и Ф. де Соссюра, подготовил почву для изучения интерсемиотического перевода.

Таким образом, интерсемиотический перевод следует строго отличать от межъязыкового перевода. Если межъязыковой перевод предполагает трансляцию смысла между разными естественными языками в пределах вербальной семиотической системы, то интерсемиотический перевод представляет собой трансформацию смыслового содержания между принципиально разными семиотическими системами (вербальный текст → музыка, визуальный образ → вербальный текст, танец → живопись и т.д.). Данный процесс может осуществляться двояко: как внутри поликодового текста через взаимодействие его вербальных, графических и аудиальных элементов, так и через внешнее взаимодействие автономных текстов, принадлежащих к разным семиотическим системам. Единицы соответствия между этими системами (концепт, фрейм, мотив, архетип) выявляются через анализ дискурс-культуры, в которую погружены как исходный текст, так и его интерсемиотическая интерпретация.

Данный тип интерпретации как полноправная разновидность перевода нашел свое отражение в лингвистической лексикографии. Например, в «Толковом переводоведческом словаре» Л.Л. Нелюбина он трактуется как «передача содержания с помощью невербальных семиотических систем (например, танца, музыки, информационно-логических языков)», а также как «преобразование между естественным и искусственным языками» [Нелюбин, 2003, с. 65–66].

Таким образом, интерсемиотический перевод создает возможность преобразования сообщения, выраженного средствами одной семиотической системы, в иную посредством процедуры интерпретации и поиска адекватных средств выражения в целевом языке. Единый текст может быть подвергнут множественным интерпретациям, приобретая дополнительные смыслы и коннотации, но одновременно и утрачивая их.

Процесс интерпретации знака, например, превращение вербального источника в музыкальное или изобразительное произведение искусства, сопровождающийся порождением новых смыслов, определяется как семиозис. Лингвист по своей сути является интерпретатором, а интерпретация составляет «основополагающую проблему для всякой семиотической теории» [Эко, 2006, с. 385]. В языкознании это ставит вопрос об эквивалентности – центральной категории переводоведения. Под эквивалентностью понимают адекватную передачу денотативного содержания оригинала с соблюдением норм языка перевода и сохранением структурно-семантических особенностей исходного текста [Латышев, 2005, с. 90]. Однако, как отмечалось выше, при кодировании и декодировании знака его значение никогда полностью не совпадает с интерпретирующими знаками: эквивалентность не означает тождественность. У. Эко подчеркивает, что собственно перевод, в отличие от интерсемиотического, не всегда требует интерпретации. Ученый определяет интерсемиотический перевод как интерпретацию знаков с изменением материи, называя его «интерпретацией посредством манипуляции» [Эко, 2006, с. 283]. Таким

образом, интерсемиотический перевод предстает как цепь интерпретаций, которые сами становятся объектами последующей интерпретации.

У. Эко, развивая классификацию Р.О. Jakobson, предлагает различать следующие типы интерпретации:

1. Интерпретация через транскрипцию;
2. Интрасистемная интерпретация, подразделяющаяся на интрасемиотическую (в рамках той же семиотической системы), интралингвистическую (в рамках того же естественного языка) и исполнение;
3. Интерсистемная интерпретация с ощутимыми изменениями субстанции, подразделяющаяся на интерсемиотическую, интерлингвистическую (перевод с одного языка на другой), переработку, а также интерсистемную интерпретацию с изменением материи, что включает в себя парасинонимию и адаптацию (трансмутацию) [Эко, 2006, с. 283].

Рассуждая о порождении интерпретации текста самим интерпретатором, исследователь выделяет композиционные единицы – единицы «перевода», выстраивающие текст по смыслу. Используя «общие сценарии» и «интертекстуальные сценарии», интерпретатор определяет тему или содержание дискурса, выделяет «изотопии» (однородные уровни смысла), контекстуально сопоставляя фрагменты текста и формируя сюжетную схему, отталкиваясь от которой представляется возможным уже конструирование фабулы [Эко, 2006]. В процессе осуществления этой последовательной работы над текстом интерпретатор (читатель) «преобразовывает пространные куски текста в пропозиции», а далее – в гиперпропозиции [Эко, 2006, с. 60]. Персонажей, а также силы, которые они символизируют, Эко называет «актантными структурами» [там же].

Р.О. Jakobson, рассматривая интерсемиотический перевод, использует понятие «творческая транспозиция» [Jakobson, 1978, с. 24], художественное переосмысление. По сути, происходит не просто перевод с одного языка на другой, а смена типа коммуникации. Исследователь акцентирует внимание

на творческом, а не механическом характере такого перевода, на необходимости глубокого понимания как исходного текста, так и целевой системы знаков. Это подразумевает междисциплинарный подход, требующий знаний не только в лингвистике, но и в музыковедении, кинематографии, хореографии и других областях, в зависимости от семиотической системы языка перевода.

Подобные интерсемиотические трансформации, безусловно, обладают амбивалентной природой. Разнообразные семиотические компоненты внутри таких текстов – вербальные, визуальные, аудиальные – вступают в диалогические или полилогические отношения между собой, моделируя свой уникальный дискурс. Например, продукт кинопроизводства может сочетать диалоги, музыку, визуальные образы, создавая многослойное художественное целое. Текст в этом случае предстает как сложная структура, несущая в себе культурный код, историческую память и индивидуальный авторский замысел. В этом смысле интерсемиотический перевод – это не просто «перевод», а глубокая интерпретация, авторское переосмысление исходного материала.

В качестве такого примера интерсемиотического перевода можно привести аудиодескрипцию (тифлокомментирование) – «творческий процесс речевого описания визуальной информации с учетом психологических особенностей и потребностей инвалидов по зрению, позволяющий им воспринимать визуальную информацию, не доступную для них» [ГОСТ, 2017]. Ее характерной особенностью является гипосемиотический перевод, подразумевающий сведение информации воедино в моносемиотический текст (преобразование вербального и аудиовизуального текста в вербальный текст). Проблемным становится вопрос эквивалентности и адекватности употребления лексем в контексте эпохи, стилевой принадлежности, экспрессивности и др.

Так, одним из самых распространенных продуктов интерсемиотического перевода является экранизация или киноадаптация.

Примечательно, что она является интерпретацией чаще всего литературных произведений, то есть работает с вербальной семиотической системой. Однако здесь возникает ряд трудностей: перед интерсемиотическим переводом содержания текста необходимо осуществить интерлингвистический перевод, если оригинал литературного произведения был написан на языке, неизвестном создателям кинокартины. Анализ экранизации проводится с применением методов дискурс-анализа, семиотического, интерпретативного анализа и интроспекции [Коваленко, 2011, с. 51].

Ю.М. Лотман отмечает особую сложность перевода между различными семиотическими системами, обусловленную взаимодействием дискретных и недискретных знаков [Лотман, 2000, с. 178-179]. Дискретные системы характеризуются линейной последовательностью знаков, тогда как в недискретных системах текст как целостная структура несет основное значение, воспринимаясь как единое смысловое поле. К недискретным системам относятся, например, скульптура, живопись, театральное пространство.

Стремление к синкретичному взаимодействию искусств характерно для людей и в ранних цивилизациях. В Древней Греции для обозначения одновременного исполнения поэзии, музыки и танца как единого вида театрального искусства, существовал термин «мусические искусства». Позже «возврат к синкретическому единству мусических искусств, их новый синтез <...> стал мечтой театра рубежа XIX и XX веков» [Сироткина, 2014, с. 107].

Традиционное определение текста как линейной последовательности знаков [Тороп, 1995, с. 16] в данном случае требует пересмотра. В семиотической перспективе текст понимается как связанная знаковая последовательность (линейная или нелинейная), обладающая целостностью.

Особую сложность представляет определение единицы перевода как элемента соответствия между системами и поиск эквивалента. Если перевод между дискретными системами (например, с естественного языка на

эсперанто) технически осуществим, то преобразование между дискретной и недискретной системами часто кажется невозможным именно из-за проблемы выделения единицы перевода. Л.Л. Нелюбин определяет ее как «минимальную языковую единицу исходного текста, имеющую соответствие в тексте перевода» [Нелюбин, 2003, с. 52]. Н.К. Гарбовский рассматривает единицу перевода как «сложную подсистему в общей системе перевода, включающую одну или несколько единиц эквивалентности» [Гарбовский, 2004, с. 263].

Таким образом, ключевым является вопрос о единице перевода в полисемиотических произведениях. Балет С.С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», созданный на основе шекспировской трагедии, не становится сценической иллюстрацией к тексту. Композитор не излагает материал «постранично», он выделяет определенные эмоциональные моменты, ключевые сцены, а затем передает их с помощью музыкальных средств: мелодии, гармонии, ритма, оркестровки. Он не копирует текст, а переводит его на язык музыки, при этом его «перевод» является самостоятельным художественным произведением, содержащим авторскую интерпретацию шекспировского текста. Впоследствии режиссер-постановщик балета также осуществляет перевод, но уже балета Прокофьева, а артисты, в свою очередь, демонстрируют на сцене свойственное только им понимание роли. Аналогично, картины М.А. Врубеля, вдохновленные поэмой М.Ю. Лермонтова «Демон», предлагают зрителям индивидуально-авторское видение этого сложного и многогранного образа. Врубель не иллюстрирует текст поэмы, а переосмысляет образ главного героя, наполняя его философским содержанием.

Интерсемиотический перевод всегда является актом творчества того, кто его осуществляет. Это не механическое преобразование, а творческое переосмысление, результатом которого является новое художественное произведение, связанное с первоисточником, но обладающее собственной индивидуальностью. Единицей соответствия в данном случае становится

единица интердискурсивного анализа. Интердискурсивность демонстрирует сложную природу межтекстовой коммуникации, механизмы текстообразования и фокусируется на внешних связях текста с другими дискурсивными системами

Интердискурсивность представляет собой фундаментальное свойство дискурса, проявляющееся в его способности вступать во взаимодействие с другими дискурсами. Это понятие, введенное французским исследователем М. Пеше, описывает процесс, при котором «дискурс всегда опирается на предшествующий дискурсивный материал, играющий для него роль сырья, первичной материи» [Пеше, 1999, с. 267]. Сущность интердискурсивности заключается в том, что дискурс никогда не существует в изоляции – он всегда включен в сложную сеть междискурсивных отношений.

Этот процесс происходит не только на языковом уровне через цитаты, аллюзии и реминисценции, но и на когнитивном уровне, когда автор и читатель оперируют целыми системами дискурсивных стратегий и культурных кодов. Важно отметить, что интердискурсивность шире интертекстуальности, так как охватывает не только связи между конкретными текстами, но и взаимодействие дискурсов, включая их идеологические, социокультурные и когнитивные аспекты: и если в случае интердискурсивности «в диалогическое соприкосновение приходят <...> дискурсивные системы как предзаданные когнитивные системы мышления, культурные коды, коммуникативно-речевые стратегии», то в случае интертекстуальности взаимодействуют тексты [Чернявская, 2007, с. 23].

Такой подход способствует восприятию текста как динамичного смыслового пространства, где пересекаются и взаимодействуют различные семиотические коды, что открывает новые перспективы для исследования механизмов текстопорождения в языке и литературе.

1.4. Определение основных единиц и процедур лингвокультурологического анализа текста

Лингвокультурологический анализ рассматривает текст как неотъемлемый компонент культуры. Эта научная дисциплина, иногда определяемая в более узком смысле как культурная лингвистика, изучает «взаимосвязь между языком и культурными концептами, закрепленными в сознании индивидуума за конкретной языковой единицей» [Питерс, 2017, с. 39]. Следовательно, язык не ограничивается коммуникативной ролью, а также выступает инструментом репрезентации культурно-обусловленных концептов. В российской научной парадигме акцент лингвокультурологии смещен на изучение проявлений «культуры народа, которые отразились и закрепились в языке» [Маслова, 2001, с. 10], что демонстрирует распространенность терминов «русская лингвокультура», «американская лингвокультура» и им подобных.

Основной единицей лингвокультурологического анализа, используемой для всестороннего изучения взаимосвязи сознания и культуры, является концепт. Как отмечает Ю.С. Степанов, «в структуру концепта входит все то, что и делает его фактом культуры, – исходная форма (этимология); сжатая до основных признаков содержания история; современные ассоциации; оценки и т.д.» [Степанов, 1997, с. 41].

Рассмотрение дискурса сквозь призму концепта позволяет задействовать концептуальный анализ при его изучении: «любая единица языка или речи может служить основой для образования в коллективном сознании лингвокультурного концепта. Это касается и дискурса... Дискурс будет являться объектом, а концепт – инструментом анализа» [Слышкин, 2000, с.38-39].

Термин «концепт» был введен С.А. Аскольдовым в 1928 г. Исследователь определял его как «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того

же рода» [Аскольдов, 1997, с. 267], что соответствует принципам когнитивного подхода. Позднее Д.С. Лихачев, акцентировавший культурную природу концепта, указывал: «...концепт не состоит из значения слова в словаре, это значение является результатом объединения личного и этнического опыта человека» [Лихачев, 1997, с. 281]. Совокупность таких концептов формирует языковую картину мира представителя определенной лингвокультуры. Степень разработанности концепта зависит как от индивидуального языкового опыта, так и от историко-культурного контекста. Лихачев ввел понятие концептосферы, определив ее как совокупность потенций, содержащихся в словарном запасе отдельного человека и языка в целом [там же, с. 280]. Таким образом, концептосфера может быть описана как система концептов, аккумулирующих культурные знания и опыт в рамках конкретного социокультурного пространства, что позволяет исследовать ее на личностном, авторском, этническом или историческом уровне.

В художественном тексте концепт, даже имея индивидуально-авторские черты, в первую очередь воплощает коллективную культурную память, а не только творческий замысел автора. Культурно-исторический опыт порождает концепты, которые выступают в качестве «сгустков культуры в сознании человека» [Степанов, 1997, с. 40]; их значимость и эволюция находят отражение в письменных памятниках. Видоизменяясь в различных текстах, ключевые слова-концепты демонстрируют ценностные ориентиры и традиционные установки своей эпохи. Концептосфера этноса или нации в значительной степени состоит из универсальных концептов, обеспечивающих базовое взаимопонимание внутри сообщества. В отличие от них, социополитические концепты характеризуются изменчивостью и могут терять актуальность, отражая динамику общественных изменений. Среди подходов к пониманию концепта выделяются лингвокогнитивный (отражающий знания и опыт в человеческой психике) и лингвокультурный. В

рамках последнего концепт трактуется как базовая единица культуры, «ее концентрат» [Карасик, 2004а, с. 132].

Концептуальный анализ представляет собой комплекс методов, используемых для изучения текста с целью выявления и последующего описания концептов. Процедура их экспликации включает работу с лексическими единицами, репрезентирующими определенные образы или понятия, что обуславливает необходимость обращения к лексикографическим источникам. В художественном тексте концепт обладает полевой организацией, включающей ядро (лексему и ее дериваты) и периферию, образованную смежными значениями и метафорическими употреблениями. Анализ периферийной зоны предполагает использование данных ассоциативных словарей, что способствует реконструкции воображаемого поля концепта и концептосферы.

Согласно В.И. Карасику, в структуре концепта можно выделить понятийный компонент (фактическая информация о явлении), образный компонент – «это зрительные, слуховые, тактильные, вкусовые, воспринимаемые обонянием характеристики предметов и явлений, отраженных в памяти, это релевантные признаки практического знания» [Карасик, 2004b, с. 129], а также ценностный компонент, определяющий значимость предмета или явления для индивидуального или коллективного сознания.

Лингвокогнитивный и лингвокультурный подходы к пониманию концепта предполагают разнонаправленное движение по отношению к индивиду: «лингвокогнитивный концепт – это направление от индивидуального сознания к культуре, а лингвокультурный концепт – это направление от культуры к индивидуальному сознанию» [Карасик, 2004а, с. 133]. В своем единстве концепты формируют языковую картину мира носителя определенной лингвокультуры, что обозначается термином концептосфера. Концепт – «микромодель культуры, а культура – макромодель концепта. Концепт порождает культуру и порождается ею»

[Зусман, 2001, с. 41]. Концепт базируется на «лингвокультурологическом поле – иерархической системе единиц, обладающих общим значением и отражающих в себе систему соответствующих понятий культуры» [Воробьев, 1997, с. 60].

Значительный пласт мировой культуры составляют поликодовые произведения, объединяющие музыку, вербальные элементы, изобразительное искусство и иные компоненты, то есть тексты синкретической природы. В лингвистике феномен синкретизма также соотносится с категориями поликодового и креолизованного текста. Как указывает А.Г. Сонин, поликодовое образование представляет собой единство в одном пространстве «семиотически гетерогенных составляющих – вербального текста в устной или письменной форме, изображения, а также знаков иной природы» [Сонин, 2005, с. 117]. Креолизованный текст, в свою очередь, понимается как двухкомпонентное образование, «состоящее из вербального и иконического компонентов. Взаимодействуя друг с другом, вербальный и иконический компоненты обеспечивают целостность и связность произведения, его коммуникативный эффект» [Большакова, 2008, с. 50].

Понятие поликодowości предполагает применение в рамках одного объекта целого комплекса разнородных семиотических кодов, взятых в широком понимании. Креолизованные тексты, напротив, подчеркивают обязательное сочетание вербальной и невербальной составляющих, но в статичном, а не динамическом формате. В данную категорию включают рекламные материалы, заголовки в СМИ, сообщения в мессенджерах, содержащие иконки и смайлы, и тому подобное. В современной науке термин поликодowości получил более широкое распространение, поскольку он позволяет ученым точнее определять уровень параллельного взаимодействия семиотических систем внутри текста.

Текст, порожденный в условиях особой лингвокультуры и адресованный носителю определенного культурного кода, активирует в

сознании реципиента те культурные концепты и архетипы, которые доступны для понимания лишь ему и его современникам, разделяющим общую национальную идентичность. Поэтому в качестве метода изучения лингвокультурных концептов может выступать «интерпретативный анализ – основной метод герменевтики» [Карасик, 2002]. Необходимость лингвокультурной интерпретации подчеркивает также И.А. Стернин, настаивая, что для признания какой-либо языковой единицы «языковым отражением особенностей национальной культуры конкретного народа» следует объективно и правдоподобно объяснить это конкретными культурными причинами. То есть «необходимо эксплицитно объяснить, какой культурный феномен, явление отражает та или иная единица, ее значение или семантический компонент» [Стернин, 2011, с. 8]. Е.А. Маклакова рассматривает культуру как «трехслойную сущность», где «1) верхний слой, наиболее явный и доступный чувственному восприятию, включает артефакты, другие материальные явления культуры, а также язык; 2) средний слой — нормы и ценности; 3) внутренний слой — базовые установки, послыки, убеждения, менталитет и т. д.» [Маклакова, 2011, с. 4]. Наделение же отдельного слова статусом «культурного» или «ключевого» для «лингвокультурологической традиции нуждается в лингвистическом обосновании, в выявлении так называемых культурных доминант» [там же, с. 6], которые, в свою очередь, выявляются «через сопоставление ценностных суждений, которые вытекают из стереотипов поведения и зафиксированы в значениях слов, устойчивых выражениях, прецедентных текстах» [Карасик, 1996].

Концепт — это понятие «абстрактного уровня, позволяющее выводить архетипы» [Красных, 1998, с. 133]. Таким образом, рассмотрение лингвокультурологии с позиций социального и в качестве «ответа» на культурные вызовы невозможно без обращения к понятию архетипа, который также является ключевой единицей лингвокультурологии. Архетип, функционируя как универсальный культурный код, способен к

транскодированию между различными семиотическими системами. Именно в рамках лингвокультуры формируются устойчивые архетипические структуры — «порождающие модели» со стабильным ценностно-смысловым ядром» [Большакова, 2001, с. 171], которые, несмотря на внешнюю изменимость, сохраняют свое содержание в различных культурных и исторических контекстах.

Например, каждый кинотекст принадлежит своей исторической эпохе и призван воздействовать на исторически конкретного зрителя, обладателя особой лингвокультуры. В связи с этим он должен трактоваться с помощью лингвокультурологического анализа (во внимание берутся ценности, культурный код, особенности национального характера, мировосприятие и т.п.). В процессе интерпретации текста вырабатываются так называемые фрейм-сценарии, когда ключевые слова и идеи текста создают извлекаемые из памяти тематические («сценарные») структуры [Демьянков, 1996, с. 187]. Это гибкие когнитивные структуры, описывающие последовательности событий и обладающие динамическим характером. Фрейм-анализ эффективен для деконструкции сложных культурных феноменов, выявления их устойчивых элементов и динамики трансформаций в разных контекстах.

Вопрос о соотношении понятий «фрейм» и «концепт» остается предметом дискуссий. Одни исследователи рассматривают их в рамках родовидовых отношений, где концепт выступает как родовое понятие по отношению к фрейму. Как отмечает Н.Н. Болдырев, фрейм выполняет функцию обозначения структурированных концептов, являясь при этом частью концепта. Сам концепт, согласно его позиции, репрезентирует собой любые формы знания, в том числе и не обладающие структурной организацией [Болдырев, 2004, с. 29].

Другой подход предполагает противопоставление фрейма и концепта как сложного и простого понятий. В этом случае фрейм интерпретируется как сложный концепт, объединяющий «пакет» информации о стереотипной ситуации [Болдырев, 2001, с. 36]. Так, концепт отражает отдельный объект

или образ, тогда как фрейм фиксирует целую ситуацию, что делает его структурно более сложным.

Кроме того, фрейм и концепт могут рассматриваться как два типа концептуальных структур, обладающих как общими, так и отличительными чертами. Сходство между ними проявляется в наличии ключевых признаков, взаимосвязи и динамической природе. В то же время различия включают преимущественную связь фрейма с категоризацией, а концепта – с концептуализацией, преобладание во фрейме устойчивых признаков и включение в концепт даже единичных, субъективно значимых характеристик. Это приводит к большей индивидуальности концепта и более коллективному характеру фрейма, а также к более жесткой структуре последнего. Как отмечает Е. В. Лукашевич, фрейм чаще изображается иерархически, а концепт – в виде полевой модели с ядром и периферией [Лукашевич, 2002, с. 71].

Повествование в киноискусстве линейно и последовательно, такой текст является членимым и дискретным. Вербальный код сценария, в свою очередь, усиливается аудиовизуальным, формируя макроконцепт. Целостность и связность становятся основными характеристиками такого полисемиотического комплекса, организовать его помогают фабула и сюжет.

У. Эко определял фабулу как «базовую схему повествования, логику действий и синтаксис персонажей, ход событий во времени», а сюжет как «“историю”», как она действительно повествуется: со всеми временными смещениями (т.е. прыжками вперед или назад), описаниями, обсуждениями, замечаниями в скобках, а также со всеми языковыми приемами» [Эко, 2005, с. 54]. Таким образом, сюжет повествовательного текста совпадает с его дискурсивной структурой. Понимание этих связующих механизмов возможно также через выделение архетипов текста.

Швейцарский психолог К.Г. Юнг ввел понятие архетипа в 1919 году в работе «Инстинкт и бессознательное», хотя ранее использовал схожий термин «первообраз». Архетип, согласно Юнгу, это «система способов

понимания и переживания мира, которая коренится в бессознательном слое человеческой психики, имеет априорный, врожденный характер и является сходной у всех людей» [Юнг, 1997, с. 64]. Эти глубинные психические паттерны проявляются в мифологии, религии, искусстве и других культурных феноменах, отражая устойчивые образы, такие как Тень, Мудрый старец, Мать, Герой, а также териоморфные (животные) символы — дракон, змея, лев и другие.

Юнг подчеркивал, что архетипы не имеют четкого содержания — они формальны и подобны «психическим органам», которые наполняются конкретными образами в зависимости от культурного контекста. В более поздних работах Юнг дифференцировал архетип как таковой и архетипические образы, рассматривая первый как непредставимую базовую форму, а вторые — как ее вариативные воплощения. Архетипы – это активно действующие установки, определяющие мысли, чувства и действия человека [Юнг, 1997, с. 67]

Теория Юнга интегрирует данные антропологии, истории религии и литературы, связывая индивидуальную психику с коллективным опытом. Однако его подход критиковали за умозрительность и недостаточное внимание к социокультурным факторам. Например, Е.М. Мелетинский отмечал, что архетипы отражают этапы выделения индивидуального сознания из коллективного [Мелетинский, 1994, с. 159], а С.С. Аверинцев сближал их с концепцией «социального бессознательного» у неопрейдистов.

Использование архетипического подхода позволяет выявить устойчивое ядро мифа, отделив его от локальных культурных наслоений, и исследовать механизмы взаимодействия традиционных и современных элементов в мировоззренческих системах.

Значительный вклад в развитие теории архетипов в контексте повествовательных структур внес американский мифолог Джозеф Кэмпбелл, предложивший концепцию «мономифа» или «Тысячеликого героя» [Кэмпбелл, 2021]. В своей работе Кэмпбелл синтезировал юнгианские

архетипы с компаративным анализом мифологий мира, выявив универсальную схему путешествия героя, повторяющуюся в различных культурах и эпохах.

Архетипы реализуются в контексте мифологического сознания. Миф – это «специфическим образом осмысленная действительность» [Лосев, 1994, с. 89], а мифологическое сознание воспринимает жизнь не в абстрактных понятиях, но в конкретных чувственных образах [там же, с. 33]. Согласно К.Г. Юнгу, архетипы, в совокупности образующие «коллективное бессознательное», сопровождают человека на протяжении веков и проявляются в образах, персонажах и сюжетах мифологии, религии, искусстве [Юнг, 1991].

К категории архетипов принято относить как образы-символы, так и «вечных героев» (таких как Гамлет, Дон Кихот, Дон Жуан, трагические влюбленные и другие), а также определенные типы персонажей. Архетипы, наряду с так называемыми «вечными сюжетами», выступают в качестве культурных единиц, обладающих универсальным характером и способностью подвергаться многочисленным интерпретациям и адаптациям. Указанные культурные универсалии успешно реализуются в процессе интерсемиотического перевода, трактуемого У. Эко как «интерпретация знаков с изменением материи» [Эко, 2006, с. 283].

В полной мере архетип «несчастные влюбленные» в европейской культуре воплотился с помощью персонажей Ромео и Джульетты из одноименной трагедии У. Шекспира. Данный сюжет получил развитие через разнообразные интерпретации в классической музыке: в опере В. Беллини «Капулетти и Монтекки», симфонической поэме Г. Берлиоза «Ромео и Юлия», опере Ш. Гуно «Ромео и Джульетта», увертюре-фантазии П.И. Чайковского «Ромео и Джульетта» и балете С.С. Прокофьева «Ромео и Джульетта».

Понятие мотива как цельной смыслообразующей единицы, устанавливающей связи между частями текста, пришло из музыкальной

теории, где он определяется как минимальная структура в музыкальном синтаксисе. Мотивный анализ как постструктуралистский метод исследования сложился в противовес структуралистской концепции уровневого членения текста Ю.М. Лотмана.

Автор определения мотивного анализа Б.М. Гаспаров сравнивал его с кровеносной системой, пронизывающей текст: «Сущность мотивного анализа состоит в том, что он не стремится к устойчивой фиксации элементов и их соотношений, но представляет их в качестве непрерывно растекающейся «мотивной работы» [Гаспаров, 1996, с. 335]. Гаспаров видит в мотиве «кросс-уровневую единицу» [Руднев, 1997, с. 180], концентрат авторской идеи, смысловое «ядро» текста, формирующее у реципиента ассоциативные связи. Формирование сюжета также происходит через мотивы. А.Н. Веселовский рассматривал сюжет как «тему, в которой снуются разные положения – мотивы» [Веселовский, 1940, с. 500].

Так, главными характеристиками мотива становятся повторяемость, интертекстуальность, семантическая насыщенность и эстетическая значимость. Мотивная система упорядочивает текст, а интертекстуальные аллюзии стимулируют процесс интерпретации. В связи с этим актуализируются интертекстуальный и контекстный анализ через словарную работу с анализируемыми единицами.

Дуальная природа мотива проявляется в том, что с одной стороны, он структурно и семиотически устойчив, а с другой — лексически и семантически вариативен. В качестве классических примеров можно привести библейские, мифологические мотивы. По словам Б.М. Гаспарова, «в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и так далее, единственное, что определяет мотив — это его репродукция в тексте» [Гаспаров, 1994, с. 30]. Методологическая база мотивного анализа включает в себя как общенаучные методы (сравнительно-сопоставительный, сравнительно-исторический), так и

лингвистические (текстологический, компонентный и имагологический анализ).

Однако важным становится дифференцирование мотива и лейтмотива: если последний встречается исключительно в пределах одного текста, то мотив воспроизводится в других произведениях и в разных семиотических системах. Мотивный анализ ограничивается и конкретным произведением, и творчеством автора в целом, и культурно-исторической эпохой. В этом случае лингвокультурологический аспект выполняет важную роль, так как и автор, и реципиент являются обладателями определенной лингвокультуры и картины мира, сформированной под влиянием среды.

В поэме М.Ю. Лермонтова «Демон» основные мотивы – мотив богоборчества, мотив падения, мотив всепрощения, связанные с библейской и мифологической традицией, – целесообразно выделить через анализ ключевых слов в тематическом поле поэмы (*дух, ад, рай, сомнение, изгнание, печаль, грех* и др.). Их всепроникающий характер в творчестве поэта подтверждается его ранней лирикой, в которой формировался центральный демонический образ всего творчества.

Благодаря лингвокультурологическому аспекту мотивного анализа становится возможным рассмотрение и особенностей эпохи: например, западноевропейский и русский романтизм в творчестве В.А. Жуковского и раннего А.С. Пушкина стали фундаментом текстов Лермонтова для творческого переосмысления.

Реализация связи дискурса и концепта происходит также через фреймы – модели, измеряющие и описывающие знания людей. Дискурс моделируется в виде таких фреймов – типовых ситуаций и сценариев, когда ключевые слова и идеи текста создают извлекаемые из памяти тематические («сценарные») структуры [Демьянков, 1996, с. 187]. Фрейм, по утверждению исследователя, «обладает более или менее конвенциональной природой и поэтому конкретизирует, что в данной культуре характерно и типично, а что – нет» [там же, с. 188], что позволяет выявить его этнокультурное

своеобразие. Согласно трактовке Т.А. ван Дейка, фреймы представляют собой единицы знания, которые организованы вокруг определенного концепта, что делает последний центральным элементом фреймовой структуры. Фреймам свойственна конвенциональная природа, они могут описывать то, что в данном обществе является «характерным и типичным» [ван Дейк, 1989, с.16-17].

В данном диссертационном исследовании в рамках концепции А. Нойберта рассматриваются именно культурные фреймы (cultural frames) и интеракционные фреймы (interactional frames) [Neubert, Shreve, 1992, p.61-62]. А. Нойберт пишет о поиске соответствий между культурными фреймами как о наиболее сложной задаче переводчика, поскольку эта задача заключается в том, чтобы переместить текст и связанные с ним ассоциативные структуры в область другой культуры, в иную «ментальную карту» (to map frames) [Там же, p. 61].

Концепт и фрейм рассматриваются в данном диссертационном исследовании в качестве ключевых когнитивных структур, организующих знания о типичных ситуациях (фрейм-сценарии) и культурно-значимых смыслах (культурные фреймы, концептосфера).

Реципиенты воспринимают фрейм-сценарии как когнитивные структуры, описывающие последовательности событий. Функционирование фрейм-сценария имеет динамический характер, а сам по себе термин «фрейм», пришедший в лингвистику из когнитивистики, подразумевает многокомпонентный концепт, содержащий знания о каком-либо явлении или предмете. С точки зрения лингвокультурологии фрейм-сценарии реализуют архетипические черты концепта. Фреймы — это «модели для измерения и описания знаний (ментальных репрезентаций), хранящихся в памяти людей» [Карасик, 2004б, с. 142].

Анализ упомянутых интерпретаций «Ромео и Джульетты» демонстрирует, как интерпретация трансформирует сюжет в рамках фрейм-сценария — при неизменном сохранении логики событий и структуры. В

случае с балетом Прокофьева это происходит за счет синтеза языка хореографии, структуры театрального спектакля (балета) и сюжета Шекспира. В отношении увертюры-фантазии Чайковского это проявляется в программности заглавия и пятичастной структуре с развивающимися темами (образами героев).

Выбор основных единиц лингвокультурологического анализа — концепта, фрейма, мотива и архетипа — обусловлен анализом трансформаций смысла в ситуации интерсемиотического перевода, сложного процесса «перемещения» текста в иную семиотическую и культурную среду. Эти единицы образуют взаимосвязанную систему, позволяющую реконструировать фрагмент картины мира носителя лингвокультуры.

В этой системе концепт и фрейм выступают как ключевые когнитивные структуры, организующие знания: фрейм-сценарии моделируют типичные ситуации, а концептосфера апеллирует к культурно-значимым смыслам. Наполняют эти структуры конкретным культурным содержанием такие смыслообразующие единицы, как архетип и мотив. Архетип понимается как глубинная, устойчивая «порождающая модель» коллективного бессознательного, тогда как мотив представляет собой ее вариативное, повторяющееся воплощение в конкретных текстах и дискурсивных практиках.

Таким образом, в ходе анализа архетипические черты того или иного концепта раскрываются через его мотивную структуру, которая, в свою очередь, реализуется в рамках конкретных фрейм-сценариев. Именно такой системный подход позволяет описать механизмы смыслопорождения и трансформации культурных кодов в ситуации интерсемиотического перевода.

Лингвокультурологический анализ художественного текста — это «комплексный анализ, основными методами которого являются метод филологического анализа и метод концептуального анализа, направленные на реконструкцию фрагмента картины мира носителя языка» [Марьина, 2024,

с. 41]. Посредством лингвокультурологического анализа исследуются ценности, культурный код, особенности национального характера, мировосприятие и т.п. через рассмотрение таких единиц, как концепт, мотив, архетип и фрейм, для того, чтобы понять, на какие культурные вызовы происходит ответ и почему они возникают в культуре в целом.

Выводы по Главе 1

В Главе 1 диссертационного исследования для выявления синкретического взаимодействия дискурсивных практик в ситуациях интерсемиотического перевода рассмотрены ключевые теоретические аспекты, связанные с понятиями «дискурс», «дискурсивные практики», «интерсемиотический перевод». При описании интерсемиотического пространства реализации дискурсивных практик введен термин «дискурс-культура», трактующий дискурс как культурное пространство или то пространство, в котором реализуются дискурсивные практики. Данный термин релевантен как для современного дискурс-анализа, так и для лингвокультурологических исследований. В ситуации дискурс-анализа синкретического пространства смыслов поликодовых текстов этот термин показывает, как конкретное культурное поле (например, культура русского авангарда) детерминирует возникновение определенных дискурсивных практик (интерпретативных, интертекстуальных). В ситуации лингвокультурологического анализа синкретического пространства смыслов поликодовых текстов термин «дискурс-культура» необходим для того, чтобы представить механизмы реализации культурных кодов (концептов, архетипов) именно в дискурсивных практиках, в конкретных коммуникативных событиях и текстах, порожденных в определенных лингвокультурных условиях.

В главе рассматриваются дискурсивные практики, выделенные нами в результате дискурс-анализа поликодовых текстов. Они сводятся к интерпретативной дискурсивной практике, интердискурсивной практике и интертекстуальной дискурсивной практике. В ситуации интерсемиозиса поликодовый текст предстает в качестве сложного коммуникативного явления, насыщенного экстралингвистическими факторами, в которые этот текст погружен. Акцентируется процесс взаимодействия фигур автора и

читателя-реципиента, выступающего в роли интерпретатора при интерсемиотическом переводе.

Интерсемиотический перевод рассматривается как преобразование знаков одной семиотической системы в другую. Основной проблемой исследования ситуаций интерсемиозиса является определение единицы перевода и степени эквивалентности между разными семиотическими системами. Интердискурсивность играет ключевую роль в интерсемиотическом переводе, так как текст всегда взаимодействует с другими дискурсивными системами.

Лингвокультурологический аспект исследования синкретичности дискурсивных практик предоставляет возможность изучения взаимосвязи языка и культуры, в качестве основных единиц анализа выступают концепт, архетип, мотив и фрейм.

Концепт выступает в исследовании ключевой когнитивной структурой, концентрирующей культурно-значимые смыслы (по В.И. Карасику, Ю.С. Степанову). Его анализ позволяет реконструировать фрагмент картины мира носителя лингвокультуры и выявить архетипические черты, реализующиеся в дискурсивных практиках интерсемиотического перевода.

Фрейм (в рамках модели А. Нойберта) рассматривается как культурный и интеракционный сценарий, который моделирует типичные ситуации и организует знания о них. Функционально фрейм служит структурной основой для реализации архетипических черт концепта в конкретных коммуникативных событиях и дискурсивных практиках.

Архетип (в юнгианской традиции) понимается как глубинная, устойчивая «порождающая модель» коллективного бессознательного. Он выполняет смыслообразующую функцию, наполняя концепты и фреймы конкретным культурным содержанием, и демонстрирует высокую способность к трансформации смыслов, выступая инвариантным ядром в процессе интерсемиотического перевода.

Мотив понимается как минимальная, но цельная смыслообразующая единица (по Б.М. Гаспарову), которая является вариативным и повторяющимся воплощением архетипа в тексте. Функционально мотив обеспечивает целостность поликодового текста, связывая его части и выступая инструментом для выявления динамики смыслопорождения в ситуациях интерсемиозиса.

В исследовании выстраивается система взаимоотношений между этими единицами: выделяются архетипические черты концепта, концепт рассматривается как центр фрейм-сценария. Концептуальный, мотивный и лингвокультурологический анализ в целом используются как виды интерпретативного анализа дискурсивных практик в ситуациях интерсемиозиса.

ГЛАВА 2. ДИСКУРСИВНЫЕ ПРАКТИКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЛИКОДОВЫХ ТЕКСТОВ: ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД С ИЗМЕНЕНИЕМ МАТЕРИИ

2.1. Процедуры анализа и единицы соответствия в ситуациях интерсемиотического перевода: перевод с изменением материи

Анализ дискурсивных практик в ситуациях интерсемиотического перевода с изменением материи требует обращения к произведениям с музыкальным и вербальным компонентом, где взаимодействие семиотических кодов проявляется наиболее наглядно (Таблица 1).

Таблица 1. Тексты для анализа

Текст	Год создания	Язык	Жанр	Семиотические коды
1. Г. Берлиоз. Фантастическая симфония	1830	французский, итальянский, латинский, музыкальная нотация	симфония	вербальный, музыкальный
2. П.И. Чайковский. Евгений Онегин (1-я картина)	1878	русский, итальянский, французский, музыкальная нотация	опера	вербальный, музыкальный
3. Н. Кукольник, М.И. Глинка. Жаворонок (романс)	1840	русский, итальянский, музыкальная нотация	романс	вербальный, музыкальный, графический

2.1.1. Вербальный и музыкальный языки: взаимодействие семиотических систем

Музыка – это вид искусства, который «отражает действительность и воздействует на человека посредством осмысленных и особым образом организованных по высоте и во времени звуковых последований» [МЭ, т. 3, 1976]. Музыкальный язык как совокупность средств относится к невербальным семиотическим системам и также подвержен кодированию, декодированию и воспроизведению во времени. Будучи искусством «интонируемым», музыка способна функционировать в обществе лишь в живом звучании, в исполнении, что является ее прямым отличием от естественных человеческих языков, развивающихся как в устной, так и в письменной формах.

Музыкальный язык, обладающий широким спектром выразительных возможностей, ключевыми среди которых выступают высота звука, метрическая организация, тембр и динамика, оказывает существенное воздействие на психоэмоциональную сферу человека. Он выражает эмоции автора и исполнителя (исполнителей) в слышимой форме, являясь частью аудиальной культуры.

Аудиальная культура в широком смысле представляет собой «совокупность материальных и духовных ценностей, связанных с восприятием, порождением, переработкой и передачей звуковой информации» [Казакова, 2010, с. 45]. Элементами аудиальной культуры являются звук, музыка и речь, причем звук является первичным элементом музыки и речи. В лингвистике употребляется термин «фонема» для обозначения минимального семантического компонента и единицы звукового строя, что позволяет выделить первое соответствие: звук – фонема, обозначающее в каждой из данных семиотических систем минимальный смысловой компонент. Речь и музыка определяются как продукт аудиовизуального творчества индивидуума и всегда сопровождаются

процессом смыслопорождения. Необходимо отметить, что в данном аспекте целесообразно сопоставление музыкального языка с речью как проявлением реального, воплощенного во времени функционирования языка, а не с естественными языками в целом. Основной же функцией аудиальной культуры, проявляющейся в речи и музыке, является коммуникативность как обмен информацией, которая является причиной и следствием человеческой культуры.

Следовательно, музыкальный язык, рассматриваемый в качестве семиотической системы, представляет значительный научный интерес благодаря наличию определенных параллелей с вербальными языками в семиотическом аспекте [Бразговская, 2019, с. 124]. Подобно вербальному языку, музыка может быть проанализирована через призму концепции Ф. де Соссюра, различающую означаемое (содержательный аспект знака) и означающее (форма выражения знака). Если в музыке означаемое чаще всего отсылает к абстрактному художественному образу, то в вербальном языке оно способно репрезентировать и конкретные понятия. Формальная сторона знака (означающее) как в вербальной, так и в музыкальной коммуникации характеризуется наличием физико-акустических свойств, а также может иметь графическую (нотную) фиксацию. Сложенные в систему звук и вербальный знаковый компонент становятся носителями дополнительной информации и усиливают смысловое высказывание.

Н.Б. Мечковская описывает музыку как «экстремальную семиотическую систему»:

1) Музыка превосходит другие семиотики по способности выражать невероятно богатое и разнообразное содержание.

2) Музыка обладает наибольшей проникающей психической силой, способностью воздействовать на сознание, включая его глубинные, подсознательные слои.

3) Музыка отличается предельной формальной и структурной сложностью.

4) Музыка служит авангардом в эстетических и нравственных поисках человечества. Именно она первой открывает новые грани бытия и демонстрирует удивительную чуткость к изменениям в общественных настроениях [Мечковская, 2007, с. 339-340].

По своему аудиальному воплощению музыка сопоставима с речью, точнее, с речевой интонацией, поскольку внутреннее состояние человека и его отношение к миру характеризуется звуковыми изменениями в голосе (изменение частоты, тембра, силы звучания). Интонационность музыки является ее неотъемлемым свойством. Интонация как изменение звучания тона голоса и его высоты в музыке сходна с интонацией речи и по своей содержательной функции, хотя в речи основным носителем содержания является слово, и по некоторым структурным особенностям (чередование подъемов и спусков в голосоведении, нисходящее направление в заключительной фазе движения, опора на нижний звук, рост эмоциональности при движении вверх и т.д.). Ж.-Ж. Руссо отмечал, что поющий голос «подражает различным выражениям говорящего голоса, одушевленного чувствами» [цит. по: Сохор, 1974, с. 555].

Музыкальная интонация качественно отличается от речевой и является более самостоятельной, развитой, она обладает большими возможностями. Отношения между звуками в нотном тексте организованы на основе лада (системы взаимоотношений звуков, определяющих звукоряд) и интервалов (высотных соотношений между звуками). В более узком значении интонация определяется как манера музыкального высказывания. В этом отношении музыкальная интонация понимается как идентичная речевой, перенимая свойства человеческого голоса, обуславливая и усиливая ее семантику. Взаимодействие звуков как «микросопряжение» тонов в музыкальном тексте, состоящее из двух и более звуков, также называют интонацией. Интонации в музыке изменчивы и носят индивидуальный характер: подчас они присущи определенной музыкальной эпохе и композитору, в связи с чем возникает понятие интонационного языка автора или эпохи.

В естественном языке интонации типизированы в устойчивые и неизменяющиеся структуры, несущие в себе семантический компонент. В частности, Е.А. Брызгунова выделяет семь типов интонации в русском языке [Русская грамматика, 1980, с. 97], где, к примеру, ИК-1 используется при выражении завершенности повествовательного предложения и характеризуется понижением тона в ударной части: Люблю розы. Фиалки тоже люблю. Интонация в музыке полностью зависит от контекста и обладает значительным психологическим воздействием, что делает ее понятной даже при использовании вербальной системы, не понятной конкретному человеку. Таким образом, интонация в музыке далека от знака или знаковой системы, в ней отсутствуют закрепленные языковые интонационные обороты восклицания, вопроса, удивления, приказа и т.д. Однако, если рассматривать интонацию в совокупности с музыкальной формой, ладом, метром, очевидна ее смыслообразующая и структурирующая роль в произведении.

Ранее было отмечено, что неуниверсальный, в отличие от вербального языка, характер музыки проявляется в невозможности однозначно и ясно выразить конкретные понятия и даже чувства, однако она способна более эмоционально выразить настроение и передать эстетическую выразительность благодаря высокоорганизованным системам высоты звука и ритмическим свойствам.

Музыкальный язык называется языком благодаря упорядоченности своих звуковысотных характеристик. Наличие фиксированной высоты звуков позволяет устанавливать соотношения между ними и исполнять одновременно, добиваясь гармоничного звучания. Подобно языку, в музыке можно выделить внутреннюю и внешнюю стороны, где внешняя (физическая) сторона – это тембр, изменение громкости, темп и ритм, а внутренняя сторона определяется формой, структурами, имеющими потенциальное значение и понятное реципиентам. Кроме того, музыкальной системе присущи свойства линейности и последовательности как в процессе

исполнения, так и при восприятии нотной записи, что соответствует принципу дискретности.

Диапазон музыкальных значений напрямую зависит от традиций и опыта их употребления в обществе. Внемusикальские ассоциации связывают с природными явлениями, звуками животных и человеческой речи, а внутримusикальские – с взаимосвязями образов и концептов в рамках одного произведения и также с образной системой в музыкальных произведениях вообще. Элементами, обладающими потенциальным значением, можно назвать музыкальные жанры, типы интонаций и разновидности форм и стилей. В отличие от языка вербального, музыкальному языку не присуща обратимость и возможность перевода внутри своей знаковой системы.

Анализируя потенциал музыкального языка к кодификации, Умберто Эко отмечает: «Обычно музыка оказывается в поле зрения тогда, когда речь заходит о том, можно ли кодифицировать тонемы» [Эко, 2004, с. 507]. В контексте музыкального семиозиса, по его мнению, правомерно выделять формализованные семиотики (к которым относятся «различные шкалы и музыкальные грамматики, классические лады и системы аттракции»), коннотативные и денотативные системы (например, «военные музыкальные сигналы, связь которых с той или иной командой ... настолько однозначна, что не уловившие их смысла подвергаются наказаниям»), а также стилистические коннотации музыкальных знаков («музыка, опознаваемая как музыка XVIII века, несет соответствующие коннотации, “рок” коннотирует “современность”») [Эко, 2004, с. 508-509].

Взаимопроникновение вербального и музыкального кодов находит наглядное отражение в системе нотной записи, в частности в партитуре. Исторически необходимость графической фиксации музыкальных произведений привела к созданию в Средневековый период буквенных обозначений для семи ступеней звукоряда. Гвидо Аретинский в XI веке создал буквенную нотацию, впоследствии получившей название сольмизации, взяв за основу из каждой строчки гимна Иоанну Крестителю

первый слог: ut, re, mi, fa, sol, la (нота si была введена позднее, а ut заменила do в XVII веке от слова Dominus). В латинской буквенной нотации приняты обозначения c, d, e, f, g, a, h (т.н. немецкая система).

В аспекте языковой принадлежности музыкальной терминологии следует отметить, что в классических произведениях доминирующую роль играет итальянский язык, используемый для обозначения темпов, названий инструментов, динамических оттенков, исполнительских указаний и других параметров. Это свидетельствует о тесной связи музыкального текста с вербальными языковыми системами. Как подчеркивает Д.Е. Хохонин, «музыкальная классическая терминология в современном русском языке сформировалась на основе заимствований из пяти языков: латинского (такт, текст), греческого (гармоника, тон), итальянского (альт, фагот), французского (гобой, клавиатура) и немецкого (гриф, горнист, цитра)» [Хохонин, 2014, с. 29].



Рисунок 1. Г. Берлиоз «Фантастическая симфония», часть I

В вышеприведенном фрагменте *Violini* означает инструмент (скрипку), название темпа: *Allegro agitato ed appassionato assai* (в темпе, взволнованно и очень страстно) дает рекомендации по исполнению, музыкальные штрихи: *sf* и *poco sf* обозначают внезапный, резкий акцент и нерезкий акцент.

Вербальный компонент во фрагменте выполняет комментирующую функцию через указание инструментовки (*Violini*), темпа (*Allegro agitato ed appassionato assai*) и характера звукоизвлечения (*sf*, *poco sf*). Музыкальный компонент реализует структурообразующую функцию, организуя звуковую материю в соответствии с вербальными указаниями.

2.1.2. Трансформации дискурсивных практик в вокальной музыке

Как отмечает У. Эко, музыкальная партитура изначально детерминирует и регламентирует материальную форму своего воплощения, поскольку «нотная страница предписывает не только мелодию, ритм, гармонию, но также и тембр звука» [Эко, 2006, с. 303]. Так, интерпретативный процесс музыкального семиозиса (исполнение) подразумевает «перевод» письменного текста в живой образ, воплощенный в звуках, словах и жестах, создаваемый исполнителем сиюминутно и однократно. Б.В. Асафьев говорил о невозможности существования музыки без реализации триады: композитор, исполнитель, слушатель [Куприна, 2019, с. 116].

Музыка также серьезным образом отличается от человеческой речи по ряду качеств, присущих ей как искусству: стоит упомянуть и опосредованное отображение действительности, и отсутствие обязательных утилитарных функций, и доминирующую роль эстетической функции. Музыкальная форма и содержание также представляют сами по себе большую эстетическую ценность. Изображаемое в музыке глубоко субъективно и имеет индивидуальный характер воплощения, будь то художественные образы или видение действительности в целом; оно также напрямую зависит от творческих способностей и мастерства создателя произведения (композитора) и исполнителя.

Наиболее близким музыке является род лирики. Композитор и музыковед А.Н. Серов отмечал, что «музыка есть особого рода поэтический язык» [Серов, 1957, с. 192]. Из музыки стихосложение заимствовало понятия метра (схема стиха), ритма (строение конкретной строфы) и размера (частное проявление метра) и адаптировало понятия сильной и слабой доли (в поэзии – ударность и безударность). Силлабо-тоническое стихосложение, свойственное русскому языку, основано на закономерном чередовании ударных и безударных слогов и представляет собой ритмизированный текст.

В полной мере глубина этого взаимодействия раскрывается в вокальной музыке, при написании которой композитор отталкивается от звукового и содержательного облика слова. Ниже представлен дуэт Татьяны и Ольги из первой картины оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, в основе которого лежит стихотворение А.С. Пушкина «Певец» 1816 г.



Рисунок 2. Дуэт Татьяны и Ольги из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин», 1-ая картина

Вопросительная интонация, характеризующая ударностью и повышением тона, передана в музыке повышением ударного слога на полутон (слы-хА-ли, пев-цА), что присутствует в обеих неидентичных по голосоведению партиях героинь. В завершении вопросительного предложения наблюдается восходящее движение. По классификации Е.А. Брызгуновой, в данном предложении представлена ИК-3 (вопрос без вопросительного слова, значительное повышение тона на ударных частях). Мелодический рисунок в партии Татьяны богаче по сравнению с партией Ольги, что соотносится с художественными образами героинь в представлении Пушкина. Далее дуэт становится квартетом – к героиням присоединяются Ларина и няня, что «дает чудесную картину домашней гармонии, во многом родственную душевным описаниям помещичьей жизни в современной опере литературе» [Гаспаров, 2009, с. 90]

Таким образом, Чайковский, взяв за основу любовное лирическое произведение Пушкина и дав героиням похожий текст, через интонацию – в

данном случае являющуюся единицей соответствия – передал характер их речевого высказывания (вопрос) и затронул особенности их художественных образом (распевность и богатый мелодизм музыкального текста Татьяны; эмоциональную сдержанность Ольги). Композитор усилил эмоциональную нагрузку вербального компонента пушкинских текстов.

Вербальная составляющая фрагмента реализует структурообразующую, смыслопорождающую и интертекстуальную функции через поэтический первоисточник Пушкина и его интонационные особенности. Музыкальный компонент выполняет характерологическую и экспрессивную функции, дифференцируя художественные образы героинь через мелодический рисунок и интонационное воплощение. Дискурс-анализ фиксирует взаимодействие интерпретативной и интертекстуальной практик, требующее одновременного учета литературного и музыкального дискурсов для декодирования целостного смысла. Лингвокультурологический анализ выявляет трансформацию дискурсивных практик в процессе интерсемиотического перевода, где вторичная семиотизация осуществляется через синтез вербальной семантики и музыкальной выразительности, формируя новую художественную целостность.

ЖАВОРОНОК

Слова Н. Кукольника

Музыка М. Глинки

Неторопливо, с чувством

Между небом и землей, песня раздается, а кому не знает...

неисходною струей, громче, громче льет. Та, кому она, поймет, от кого узнает...

Рисунок 3. Романс М.И. Глинки «Жаворонок»

Жаворонок

«Между небом и землей $\acute{\text{н}} _ / \acute{\text{н}} _ / \acute{\text{н}} _ / \acute{\text{н}}$

Песня раздается,	´ _ / _ _ /´ _
Неисходною струей	_ _ / ´ _ / _ _ /´
Громче, громче льется».	´ _ / ´ _ /´ _

Вышеприведенная первая строфа из стихотворения Н.В. Кукольника «Жаворонок» написана трехстопным хореем, чередующимся с четырехстопным, и содержит перекрестную рифму. Форма стихотворной строфы – четверостишие. Обилие гласных и сонорных звуков, а также двусложный размер делают текст удобным для музыкального переложения. В этом стихотворном фрагменте дважды встречается пиррихий: показательно, что когда добавляется музыкальный код, метрическая схема выравнивается. За счет того, что первый слог в словах *неисходною* и *раздается* падает на сильную и относительно сильную доли, пиррихий выравнивается.

М.И. Глинка, отталкиваясь от вербальной составляющей, задает размер 4/4 (четырёхдольный). В первом такте нотный текст написан четырьмя четвертями, где первая четвертная нота – сильная, а третья – относительно сильная (размер 4/4 является кратным двум), что вполне соотносится с хореем в стихотворении, в котором также ударение приходится на первый слог, ведь в основе музыки и силлабо-тонической системы стихосложения лежит правило акцентной метрики. В музыке сильная доля притягивает к себе слабую(ые), в лирике также рядом с ударным слогом будет стоять безударный(ые), образуя стопу. Сильная доля часто сопровождается акцентом и повышением интонации («Гром-че, громче»...). Первую и третью строки Глинка делает музыкально идентичными, образуя секвенцию (повторение), что усиливает перекрестную рифму текста Кукольника.

Представляется возможным установить следующие единицы соответствия: музыкальный размер – стихотворный размер и сильная доля – ударный слог, слабая доля – безударный слог. Аналогичные соотношения в категориях такта и стопы установить сложнее ввиду того, что стихотворная

стопа представляет собой самостоятельную, фиксированную ячейку, а тактовые доли в музыке определяются размером такта и разновидностью музыкального размера. В музыке композитор может задержать слог или «распеть» его для достижения выразительности. Однако на уровне фразы (в данном случае четырех тактов) и предложения (в данном случае восьми тактов) композитор чаще всего придерживается симметрии и следует за поэтическим текстом. Мотив в «Жаворонке» – двухтактовый, что соответствует одной строке (стиху) Кукольника.

Таким образом, в романсе «Жаворонок» сочетаются вербальный, музыкальный и графический семиотические коды. Вербальный компонент выполняет структурообразующую и комментирующую функции через метрическую организацию и фоносемантические особенности текста. Музыкальный компонент реализует структурообразующую и экспрессивную функции, сохраняя метрическую основу стиха (размер 4/4) и усиливая эмоциональное воздействие через мелодические повторы и динамические акценты. Дискурс-анализ демонстрирует синтез интерпретативной и интердискурсивной практик, проявляющийся в необходимости соотнесения поэтического и музыкального дискурсов для декодирования целостного смысла. Лингвокультурологический анализ подтверждает трансформацию дискурсивных практик в ситуации интерсемиотического перевода, где вторичное порождение смысла осуществляется через взаимодействие вербальной семантики, музыкальной выразительности и нотной графики, создавая синкретический художественный комплекс.

Как уже было отмечено, и вербальная, и музыкальная системы дискретны, что делает возможным сопоставлять единицы соответствия в рамках структуры каждого языка. Семиотические единицы музыкального и вербального языков складываются в иерархичные системы уровней. В.Н. Холопова отмечает: «Синтаксис в вербальном языке, на уровне фраз и предложений, соответствует уровню <...> фраз, предложений, периода в языке музыкальном [Холопова, 2014, с. 153-154]. Таким образом, если

рассматривать каждый язык как систему, представляется возможным определить взаимосвязь и равнозначность так называемых уровней структурных иерархий данных языков, начиная с минимальной смысловой единицы каждого из них и заканчивая понятием текста как цельного построения. И в музыкальном, и в вербальном языке складываются синтагматические отношения между различными структурными уровнями (см. Рисунок 5).

Таблица 2. Уровни структурных иерархий в вербальном и музыкальном языках

вербальный язык	музыкальный язык
слово	интервал/аккорд (как гармоническое сочетание звуков)
словосочетание	мотив
фраза	фраза
предложение	предложение
текст	период

В музыковедении неоднократно предпринимались попытки выделить уровень наименьшей смысловой единицы и типизировать его. Проблемой являлось то, что музыкальные структуры в разных формах и жанрах достаточно непросто типизировать и систематизировать. Проводились работы по поиску таких единиц с помощью психологических опросов, в частности, В.Н. Холопова отмечала выделенные исследователями лексемы так называемых музыкальных эмоций, исчисляемые сотнями [Холопова, 2018, с. 6].

Опираясь на лингвистическую терминологию, понятие музыкальной лексемы первым определил М.Г. Арановский, назвав ее «любим относительно кратким образованием, которое входит в текст как целостное»

[Арановский, 1998, с. 70]. Арановский призывает к составлению «интерсемиотических маршрутов музыкальной лексики», к наблюдению за рождением и формированием музыкальных лексем, а также к формированию на их основе метатекста [там же]. В первую очередь, исследователь рассматривает такие лексемы в сопряжении с их исторической эпохой. Согласно концепции В.Н. Холоповой, музыкальная лексема понимается как структурная единица, репрезентирующая наиболее характерное и частотное выразительное средство конкретной историко-музыкальной эпохи [Холопова, 2002, с. 58]. Исследовательница также акцентирует присущую данной единице семантическую многозначность и ее динамическую изменчивость.

К примеру, в качестве музыкальной лексемы может быть признан как мелодико-гармонический оборот доминанты с секстой, массово отмеченный в творчестве романтиков, так и какой-либо частотно употребляемый композитором элемент в произведении (произведениях), либо характерный, формообразующий элемент в произведении, располагающий к сопоставлению. В лингвистике же понятие лексемы определено весьма четко – как единицы языка, представляющей собой совокупность всех словоформ слова и их значений. Таким образом, распространенное в современном музыковедении понятие музыкальной лексемы применимо сугубо к текстам музыкальным. Выявление музыкальной лексемы помогает сопоставить нотный материал разных композиторов и эпох, а также выделить характерные черты в стиле и форме.

Форма в музыке редко и с трудом подвергается изменениям, ее структурность в определенной степени противопоставлена изменяющемуся, подвижному, подверженному бесконечным интерпретациям содержанию музыкального текста. Данное противопоставление действует таким образом, что устойчивая форма способствует «закреплению», цементированию и упорядочиванию содержания, а под действием содержания постепенно меняется форма. В эпоху романтизма одной из ключевых идей стало

понимание невозможности «правильности» и гармоничности в жизни и искусстве, что сразу повлекло за собой нарушения правил структуры музыкальных форм: зарождение романтизма в музыке относят к 1822 году, когда Франц Шуберт написал «Неоконченную симфонию» си минор, состоящую из двух частей вместо принятых четырех. Подобные изменения затронули не один классический музыкальный жанр и форму.

Музыкальный язык в целом по природе своей располагает к дроблению и микроконцептуальности: композиторы склонны «разбирать» музыкальную тему на мотивы и вставлять «зерно» темы (как правило, ее начальный оборот) в свое произведение как отсылку и напоминание или же в другие произведения. Тема определяется исследователями как «музыкальное построение, служащее основой музыкального произведения или его части» [МЭ, т. 5, 1976, с. 487]. Тема несет в себе основную образную нагрузку, она легко воспроизводима благодаря способности делиться на мотивы. Ее основной характеристикой является узнаваемость, что позволяет ей неоднократно звучать в произведении в оригинальном виде, либо варьируясь. Вид и характер темы находятся в прямой зависимости от формы произведения. Так, в многоголосных произведениях И.С. Баха (к примеру, в инвенциях и фугах) тема повторяется многократно, зачастую звуча «вертикально», не теряя при этом гармонию.

В литературе тема в широком смысле понимается как то, о чем говорится в произведении. Однако это отнюдь не является эквивалентом музыкальной темы – сформированной структуры, обладающей формальными характеристиками и целостностью. В узком смысле в качестве схожего приема можно выделить лексический повтор (анадиплосис, анафору, эпифору, симплоку) в качестве фигуры, придающей экспрессивность тексту, отсылающему читателя к определенному образу. Иногда такой прием называют рефреном (повтор (иногда припев)) одного или нескольких слов или строк – понятием, заимствованным из музыки. Нижеприведенный фрагмент стихотворного текста содержит симплоку: лексический повтор

слова *август* структурирует текст и ярко выражает тоску лирической героини:

*Август – астры,
Август – звезды,
Август – грозди
Винограда и рябины
Ржавой – август!
[Цветаева, 1991, с. 51]*

В крупной литературной форме подобной структурной характеристикой обладают произведения, содержащие повторяемый и/или варьируемый текстовый фрагмент, в значительной степени определяющий содержание. В романе Агаты Кристи «Десять негритят» 1939 г. обыгрывается детская считалка о негритятах: сначала она представляется в полном виде, а после читатель возвращается к ней фрагментарно после смертей героев либо во время их обсуждения этого стихотворного текста. Содержание считалки становится судьбоносным для всех участников действия. В данном контексте представляется возможным употребить термин «однотемность», характерный для не очень крупных, нециклических музыкальных форм. Как в случае романа Агаты Кристи, так и в случае, к примеру, с фугами И.С. Баха, такая однотемность организует структуру текста и придает ему цельность.

В крупных музыкальных формах, например, симфониях, повторение одной темы во всех частях, а также ее сквозное развитие принято называть монотематизмом, а такую тему – монотемой (или лейттемой). В художественном тексте наблюдаются иные структурные свойства: чем больше объем текста, тем сложнее выделить в нем устойчивые структуры. Зачастую с помощью музыкального монотематизма изображается конкретный образ. В качестве примера может быть приведен образ *судьбы* в

знаменитой Пятой симфонии Л. ван Бетховена (*«так судьба стучится в дверь»*) или проанализированный ранее отрывок из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза на Рисунке 4, представляющий тему возлюбленной главного героя (благодаря монотематизму слушатель имеет возможность «узнать» ее в пятой части симфонии уже в образе ведьмы на шабаше).

С музыкальной темой также связано понятие лейтмотива (с нем. *Leit* – «главный, ведущий»), уже ставшее единицей соответствия и прочно закрепившееся в литературоведении, в котором он определяется как «любой феномен или любая деталь, репродуцируемая <...> в тексте произведения» [Саликова, 2012, с. 236]. Лейтмотив употребляется как постоянная характеристика героя, переживания или ситуации (например, плечи Элен или глаза княжна Марьи в романе Л.Н. Толстого; строка «Храни меня, мой талисман...» в одноименном стихотворении А.С. Пушкина и т.п.). В музыке лейтмотивы распространены в оперном искусстве, предвосхищая появление героя на сцене (например, «три аккорда Скарпия», характеризующие главного антагониста оперы «Тоска» Дж. Пуччини, открывающие ее вступление и периодически звучащие на протяжении всего спектакля). Таким образом, наблюдается устойчивое формальное и содержательное соответствие между лейтмотивом в тексте естественного языка и музыки.

Термин «полифония» ассимилировался в музыке благодаря М.М. Бахтину и его книге «Проблемы творчества Достоевского» (1929 г.). Бахтин писал: «... пять голосов фуги, последовательно вступающих и развивающихся в контрапунктическом созвучии, напоминают «голосоведение» романа Достоевского [Бахтин, 1929, с. 32]. Исследователь выделял равноправные роли автора и героев в произведениях Достоевского, видел в них диалог или полилог различных образов и идей и отмечал равноценность мнений и сознаний всех действующих лиц, включая автора. Однако, по мнению Бахтина, явление полифонии не присуще большинству классиков прозы (к примеру, Л.Н. Толстому и И.С. Тургеневу), а носит

частный характер и не дает возможность говорить о массовости данного подхода.

Таким образом, процесс поиска единиц соответствия между языком музыкальным и вербальным (если не брать во внимание уже перешедшие из одного языка в другой термины, например, лейтмотив, рефрен и т.п.) затруднен особенностями каждого из них. Взаимосвязь между данными языками прослеживается на минимальном смысловозначительном уровне (звук – фонема), на уровне структурных иерархий (см. Таблицу 4), а также в рамках поэтического текста (музыкальный размер – стихотворный размер; сильная доля – ударный слог, слабая доля – безударный слог). Упоминания в качестве относительного соответствия заслуживают понятия тема (в музыке) – лексический повтор в том случае, если лексический повтор в вербальном тексте несет в себе центральный образ произведения и организует его структуру.

Итак, интерсемиотический перевод текста при смене вербального кода на музыкальный также происходит с изменением материи с помощью расширения знакового кода через авторские обозначения, ремарки, вокальный текст. Единицы соответствия в данном случае осмысляются как единицы интердискурсивного анализа: музыковедческое сопоставляется с языковым. Отношения между этими дискурсами нелинейны: музыкальные тексты проистекают из литературных, литературные тексты создаются параллельно с музыкальными для истолкования последних, музыкальные и литературные тексты создаются вместе как единая полисемиотическая структура авторского замысла.

Наиболее распространенным является первый случай, когда композитор способствует созданию «цепочки» интерпретаций, осуществляя в первую очередь эту интерпретацию самостоятельно и провоцируя порождение интертекста в дальнейшем, т.н. «идея неограниченного семиозиса (от Ч.С. Пирса)» [Эко, 2005, с. 11].

Таблица 3. Дискурсивные практики в ситуациях интерсемиотического перевода: перевод с изменением материи

№ п/п	Текст	Функции вербальных компонентов	Функции музыкальных компонентов	Дискурсивные практики
1	Г. Берлиоз. Фантастическая симфония	Комментирующая (инструменты, темп, акцент)	Структурообразующая	Интерпретативная
2	П.И. Чайковский. Евгений Онегин (опера, 1-я картина)	Структурообразующая, смыслопорождающая, интертекстуальная	Характерологическая, экспрессивная	Интерпретативная + интертекстуальная
3	Н. Кукольник, М.И. Глинка. Жаворонок (романс)	Структурообразующая, комментирующая	Структурообразующая, экспрессивная	Интерпретативная + интердискурсивная

Проведенный анализ демонстрирует ключевую роль вербальных компонентов в организации музыкальной структуры и порождении смыслов в вокальных и программных произведениях. При этом музыкальные компоненты выполняют преимущественно характерологическую и экспрессивную функции, усиливая эмоциональное воздействие и конкретизируя образы.

Таким образом, анализ вербально-музыкальных произведений демонстрирует доминирование интерпретативной стратегии, которая реализуется через тесное взаимодействие структурообразующей и комментирующей функций компонентов. Выявленное наличие

интертекстуальных и интердискурсивных стратегий указывает на сложную организацию художественного целого, где музыка и слово вступают в отношения взаимного дополнения и смыслопорождения.

2.2. Дискурсивные практики интерсемиотического перевода: смена вербального кода на музыкальный

Анализ дискурсивных практик при смене вербального кода на музыкальный требует обращения к инструментальным жанрам, где вербальный компонент выполняет принципиально иную — программно-комментирующую — функцию. Корпус таких произведений, где заголовок или развернутая программа направляют музыкальную семантику, представлен в Таблице 4. Это позволяет исследовать, как музыкальные средства самостоятельно реализуют звукоподражательные, экспрессивные и автоинтертекстуальные функции, формируя дискурсивные практики.

Таблица 4. Тексты для анализа

Текст	Год	Язык	Жанр	Семиотические коды
1. В.А. Моцарт. Симфония №40 соль минор	1788	музыкальная нотация, итальянский	симфония	вербальный, музыкальный
2. Л. ван Бетховен. Пасторальная симфония	1808	музыкальная нотация, немецкий, итальянский	симфония	вербальный, музыкальный
3. Г. Берлиоз. Фантастическая симфония	1830	французский, итальянский, латинский, музыкальная	симфония	вербальный, музыкальный

		нотация		
--	--	---------	--	--

В музыке отсутствует закреплённая номинативность, она не ставит своей целью описательность в том понимании, в каком она свойственна литературе, а сюжетность в ней достаточно относительна и часто взаимосвязана с формой и отталкивается от нее.

Для необходимого жизнеподобия и достижения понимания у слушателя композиторы часто прибегают к инструментарию внемузыкальных ассоциаций, главным образом, через звукоподражание (человеческая интонация, звуки животных, природные звуки и шумы).

С лингвистической точки зрения звукоподражания — это «грамматический класс неизменяемых слов, служащих для имитации звуков, издаваемых людьми и животными (ха-ха-ха, мяу, ку-кареку), предметами (тик-так “звук часов”, пиф-паф “звук выстрела”, тра-тта-та “звук барабана”), а также звуков, имеющих место в неживой природе (и вдруг гром: бабахX)» [Мечковская, 2007, с. 147]. Они в широком понимании включают различные слова (а иногда и части слов), чья звуковая оболочка так или иначе связана со звуками, соответствующими тому, что они обозначают. В каждом языке существует множество звукоподражательных слов, а также еще больше производных от них форм (дериватов), которые в той или иной мере сохраняют звукоподражательную основу.



Рисунок 4. Симфония № 40 соль минор В.А. Моцарта

В начале главной темы первой части симфонии № 40 соль минор В.А. Моцарта использован интервал нисходящей малой секунды, иллюстрирующий жалобную интонацию и слезы. Данная интонация весьма распространена в творчестве Моцарта и может быть характеризована как одна из его музыкальных лексем – это традиционный прием композитора, выражающий волнение (как в данном примере или, например, в арии Керубино «Рассказать, объяснить не могу я» из оперы «Свадьба Фигаро») и слезы (к примеру, в «Lacrimosa» из Реквиема).

В данном случае вербальный компонент выполняет комментирующую функцию через терминологические указания, в то время как музыкальный компонент реализует автоинтертекстуальную, экспрессивную и звукоподражательную функции посредством использования характерных интервалов (нисходящая малая секунда) как устойчивых элементов музыкального языка композитора. Дискурс-анализ демонстрирует доминирование интертекстуальной практики, проявляющейся в цитировании и трансформации авторских музыкальных лексем в различных произведениях. Лингвокультурологический анализ подтверждает трансформацию дискурсивных практик в ситуации интерсемиотического перевода, где вербальные комментарии и музыкальные автоцитации создают сложную систему внутритекстовых связей, формируя уникальный авторский стиль.

Также достаточно характерным интервалом, несущим в себе торжественность и интонацию призыва, является восходящая кварта. Потенциал этого интервала в полной мере раскрыт в маршах, гимнах, военных песнях и военных сигналах (можно вспомнить Гимн Российской Федерации, «Интернационал» П. Дегейтера и песню «Священная война» А. Александрова). А с помощью категории ритма представляется возможным передать жанровую специфику музыкального текста, к примеру, его маршевость и танцевальность. Однако важно отметить, что такие коннотации

данных элементов закрепились при систематическом их употреблении в определенных контекстах.

В инструментальной музыке звукоподражанию также способствует выбор композитором иллюстрирующих эти звуки инструментов. Так, в вышеупомянутых примерах употребления малой секунды Моцартом в качестве солирующего инструмента используется пронзительно звучащая скрипка. А в финале Пасторальной симфонии № 6 Л. ван Бетховена, после бури, звучит переключка кларнета и валторны, напоминая пастушьи рожки. Понятие лада (мажор/минор) обладает значительной степенью интерпретационной универсальности, поскольку передает базовые эмоциональные состояния (радость/печаль) и остается доступным для восприятия даже неподготовленному реципиенту. Также существует понятие античных ладов (т.н. лады народной музыки), характерных для различных народов и территорий.

Здесь вербальный компонент выполняет комментирующую функцию через терминологические указания, в то время как музыкальный компонент реализует экспрессивную и звукоподражательную функции посредством инструментального тембра (переключка кларнета и валторны) и ладовой организации, передающей идиллическое настроение. Дискурс-анализ демонстрирует доминирование интерпретативной практики, требующей распознавания звукоизобразительных элементов и их семантической интерпретации.

Указанные характеристики обеспечивают благоприятные условия для адаптации текстов, облегчая осуществление интерсемиотического перевода их содержания и повышая его выразительный потенциал. Вместе с тем, в сфере инструментальной музыки подобный эффект достигается преимущественно за счет феномена программности — наличия вербального заголовка, который задает смысловое поле для интерпретации музыкального текста. Даже в хрестоматийном примере — «Полете шмеля» Н.А. Римского-Корсакова из оперы «Сказка о царе Салтане» — где композитор прибегает к

ритмизованному звукоподражанию, не представляется возможным добиться однозначного «узнавания» конкретного насекомого (именно шмеля) в процессе восприятия музыки.

Программная музыка представляет собой «музыкальные произведения, имеющие определенную словесную, нередко поэтическую программу и раскрывающие запечатленное в ней содержание» [Хохлов, 1982]. Музыкальный язык не способен добиться понятийной конкретности изображения, что побуждает композиторов использовать средства речевого языка, синтезируя их с музыкальным текстом. Легкости осуществления данного процесса способствует то, что музыка и язык являются дискретными знаковыми системами и могут развиваться во времени. Программность, таким образом, выступает как вид объединения и взаимодействия музыки и языка. Ее всегда задает лично автор музыкального текста.

Программа не анализирует музыку, не объясняет ее, а дополняет и конкретизирует. Она не может быть абстрактной и эмоциональной по преимуществу, она задает семантическое поле, «каркас», который музыка призвана иллюстрировать. Объем программы способен варьироваться от заглавия произведения до связного текста, способного заинтересовать литературоведа («Фантастическая симфония» в пяти частях Г. Берлиоза). А сама программность бывает картинной («Картинки с выставки» М.П. Мусоргского) и сюжетной, подчас с действующими лицами и пространственными описаниями, – как в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, программа которой частично представлена ниже:

«Программа симфонии. Молодой музыкант с болезненной чувствительностью и пламенным воображением в припадке любовного отчаяния отравляется опиумом. Доза наркотика, слишком слабая, чтобы умертвить его, повергает его в тяжелое забытие, сопровождаемое тяжелыми видениями, во время которого его ощущения, чувства, его воспоминания превращаются в его больном мозгу в мысли и музыкальные образы. Сама

любимая женщина стала для него мелодией и как бы навязчивой идеей, которую он находит и слышит повсюду».

<...>

Пятая часть. — Сон в ночь шабаша. «Он видит себя на шабаше, среди ужасного скопища теней, колдунов, чудовищ всякого рода, собравшихся на его похороны. Станные шумы, завывания, взрывы смеха, отдаленные крики, которым, кажется, отвечают другие крики. Любимая появляется снова; но она утратила свой характер благородства и робости; это не что иное, как непристойный танец, тривиальный и гротескный, это она пришла на шабаш... радостный вой при ее приходе... она вмешивается в дьявольскую оргию... Похоронный звон, шутовская пародия на *Dies irae*; *хоровод шабаша*. Хоровод шабаша и *Dies irae* вместе».

Словесный компонент в «Фантастической симфонии» выполняет смыслопорождающую и интертекстуальную функции, формируя нарративную основу через развернутую программу с элементами литературного текста и цитатами (*Dies irae*). Лингвокультурологический анализ подтверждает трансформацию дискурсивных практик в ситуации интерсемиотического перевода, где вербальная программа и музыкальное воплощение создают сложную систему культурных и художественных отсылок, формируя целостное программное произведение.

Особенности программной музыки также зависят от культурной эпохи и направлений в других видах искусств. Так, импрессионизм в музыке, возникший под влиянием импрессионизма в живописи, перенял его изобразительную природу, что отразили композиторы в программных названиях своих произведений (к примеру, «Послеполуденный отдых фавна» и «Девушка с волосами цвета льна» К. Дебюсси). Музыкальный язык обладает невероятной гибкостью, с легкостью заимствуя элементы

различных семиотических систем и развивая их в своем дискурсивном пространстве, «отражая» их и усиливая.

Значительная часть аудиальной культуры в искусстве представлена поликодовыми произведениями, соединяющими музыку, слово, изобразительные искусства и т.д. Текст, сам по себе являющийся объектом лингвокультуры и воздействующий на обладателя лингвокультуры, апеллирует к культурным концептам и архетипам, понятным реципиенту определенной эпохи и этнической принадлежности. Фундаментальным принципом интерсемиотического перевода выступает признание переводимости в качестве аксиоматического основания. Ключевая задача создателя текста (в широком понимании) заключается в поиске адекватных средств репрезентации исходного семиотического кода средствами языка перевода.

В музыке часто встречаются «вторичные переложения»: чаще всего это балеты на основе опер. В качестве примера можно привести балет Р. Щедрина «Кармен-сюита», поставленный по опере Ж. Бизе «Кармен», написанной по одноименной повести П. Мериме. В основе почти любого музыкального театрального произведения лежит литературный текст. Действительно, музыкальные жанры являются зачастую литературоцентричными, способными к тесной связи с вербальным компонентом, как в коммуникативных ситуациях эквивалентного перевода и либретто. Им также свойственно взаимопроникновение: как увеличение используемых семиотических систем, так и сужение. К примеру, широкое распространение получило камерное инструментальное исполнение вокальных миниатюр Ф. Шуберта и Э. Грига, так как романсы Шуберта пианистичны, а Григ издавал свои оркестровые пьесы в двух редакциях – для оркестра и фортепиано.

Таблица 5. Дискурсивные практики интерсемиотического перевода: смена вербального кода на музыкальный

Анализ дискурсивных практик при смене вербального кода на музыкальный требует обращения к инструментальным жанрам, где вербальный компонент выполняет принципиально иную — программно-комментирующую — функцию. Корпус таких произведений, где заголовок или развернутая программа направляют музыкальную семантику, представлен в Таблице 5. Это позволяет исследовать, как музыкальные средства самостоятельно реализуют звукоподражательные, экспрессивные и автоинтертекстуальные функции, формируя дискурсивные практики.

№ п/ п	Текст	Функции вербальных компонентов	Функции музыкальных компонентов	Дискурсивные практики
1	В.А. Моцарт. Симфония №40 соль минор	Комментирующая	Автоинтертекстуаль ная, экспрессивная, звукоподражательна я	Интертекстуальная
2	Л. ван Бетховен. Пасторальная симфония	Комментирующая	Звукоподражательна я, экспрессивная	Интерпретативная
3	Г. Берлиоз. Фантастическ ая симфония	Смыслопорождающая, интертекстуальная	Экспрессивная	Интерпретативная + интертекстуальная

Анализ инструментальных произведений выявляет иной характер взаимодействия: вербальный компонент (чаще всего в виде программы или заголовка) выступает как смысловой ключ, направляющий восприятие, в то время как музыкальные средства берут на себя функции звукоизобразительности, экспрессии и автореференции. Они способны самостоятельно выполнять функции, традиционно приписываемые вербальному тексту (звукоподражательная, автоинтертекстуальная),

формируя сложные дискурсивные практики. Несмотря на отсутствие прямого вербального ряда, комментирующая и смыслопорождающая функции музыкальных элементов обеспечивают глубину интерпретации и вовлечение слушателя в процесс декодирования художественных смыслов.

2.3. Дискурсивные практики интерсемиотического перевода: смена музыкального кода на вербальный

Исследование обратного направления интерсемиотического перевода — смена музыкального кода на вербальный — напротив, требует анализа текстов, где музыкальный компонент является первичным или равноправным. В качестве ключевых примеров в Таблице 6 представлены тексты, сопоставительный анализ которых позволяет выявить, как вербальный текст транслирует и преобразует смыслы, изначально заложенные в музыкальной семиотической системе или возникающие при их синтезе.

Таблица 6. Тексты для анализа

Текст	Год создания	Язык	Жанр	Семиотические коды
Dies irae	примерно XII в.	латинский	католическое песнопение (секвенция)	вербальный
В.А. Моцарт. Реквием	1791	латинский, итальянский, музыкальная нотация	месса	вербальный, музыкальный
И.-В. Гете. Фауст	1772-1831	немецкий	трагедия	вербальный
Ф. Шуберт.	1814	немецкий,	песня	вербальный,

Гретхен за прялкой		итальянский, музыкальная нотация		музыкальный, графический
М.Ю. Лермонтов. Демон	1839	русский	поэма	вербальный
А.Г. Рубинштейн. Демон	1871	русский, итальянский, музыкальная нотация	опера	вербальный, музыкальный

2.3.1. Трансформации дискурсивных практик в ситуации либретто

Словесный компонент музыкального текста – один из доминирующих компонентов в ситуации интерсемиотического перевода. Особенности работы с ним достаточно специфичны и требуют обладания широким спектром компетенций: знание особенностей музыкального текста, владение иностранным языком, наличие поэтического дарования, знание законов жанра и т.д. Исполняемый в музыкальном произведении текст является компонентом, непременно подвергающимся интерпретациям и адаптациям для достижения понимания у слушателей с разной языковой картиной мира. Переводные тексты склонны терять актуальность в зависимости от эпохи, «входить в моду» и становиться более часто употребляемыми ввиду удобства для исполнителей.

При переводе либретто на иностранный язык необходимо учитывать его удобство для вокализации. Так, в оперных партитурах и клавирах можно встретить несколько переводов на иностранные языки для предоставления выбор самым разным исполнителям.

Имеет значение и вокальность текста: пение в верхнем регистре осложняет исполнение «закрытых» гласных звуков, к примеру, у, и, э.

Учитывая то, что во время оперного спектакля текст перевода воспроизводится на табло, вмещающем, как правило, не более двух строк, приветствуется перевод “line-by-line”, подстрочник, что обязывает переводчика четко расставлять смысловые акценты.

Эквиритмический перевод представляет собой сложный вид трансформации текста (песни или либретто), написанного для исполнения в музыкальном произведении на другом языке. Такой перевод «призван служить заменой оригинального текста музыкальных произведений при исполнении» [Келдыш, 1987], сохранив его стихотворный размер (учитывая порой разные системы стихосложения), а также число слогов, ударения, рифмы и по возможности деление на слова. Важным аспектом является и стилистическое соответствие. При неполной (неточной) эквиритмичности сохраняется только размер и окончания рифм. Однако полной эквиритмичности добиться чрезвычайно не просто ввиду различий между языками на всех уровнях. Ю. Найда отмечал в качестве основных ограничивающих такой вид перевода факторов фиксированную длину фраз с определенным количеством слогов, четко выраженные слоги и рифму [Nida, 1964, p.177]

Эквиритмический перевод призван служить, как и любой перевод, аналогичным по содержанию текстом, однако он должен соответствовать и формальным характеристикам (соответствовать членению нотного текста). Особенности эквиритмического перевода также является то, что переводчик весьма ограничен в выборе выразительных средств техническими характеристиками текста. Те фрагменты текста, где он берет на себя основную смысловую функцию по сравнению с музыкой, являются наиболее сложными и зачастую больше всего подвергаются трансформациям. Также важна необходимость учета фонетики перевода, «в том числе его проверка на благозвучие с учетом особенностей вокального исполнения» [Мхитарьян, 2021, с. 82].

Dies iræ, dies illa	День возмездья! Он настанет!
Solvat sæclum in favilla	И неожиданный, как нагрянет,
Teste David cum Sibylla	Каждый в страхе с ложа вспрянет!
Quantus tremor est futurus	Все народы, все языки,
Quando iudex est venturus	Все познают день великий
Cuncta stricte discussurus	В трубном гласе зов Владыки!

[Моцарт В.А. Реквием].

Dies iræ («День гнева») – канонический текст заупокойной мессы в переводе А.Н. Майкова, использованный многими композиторами (в частности, В.А. Моцартом и Дж. Верди в их Реквиемах). В данном переводе XIX века передана ритмическая организация текста, особенности рифмы, стиля, а также пафос выражения.

Латинский текст реализует смысловопорождающую и интертекстуальную функции через ритмическую организацию, рифму и фонетику, сохраняющиеся в переводе А.Н. Майкова. Лингвокультурологический анализ подтверждает трансформацию дискурсивных практик в ситуации интерсемиотического перевода, где музыкальное воплощение («Реквием» Моцарта) актуализирует сакральную семантику первоисточника.

Следует подчеркнуть, что интерсемиотический перевод возникает уже при синтезе нотного текста с вербальным компонентом. Изучение взаимосвязей между текстом и музыкой составляет предмет новой научной дисциплины — либреттологии, исследующей вербальную составляющую музыкальных произведений [Ганзбург, 1990, с. 78]. Г. Ганзбург трактовал либретто как пограничную зону взаимодействия литературного и музыкального искусств. Термин «либретто» обладает двоякой семантикой: он обозначает как словесный текст вокально-музыкального произведения (оперы, оперетты), так и краткое изложение содержания балета или оперы

[Словарь иностранных слов, 1988, с. 277]. Второе значение точнее определять как синопсис – термин, утвердившийся в современной русскоязычной терминологии. Либреттология акцентирует аналогии между поэтическими и музыкальными текстами, интерпретируя стихотворную основу как источник музыкального замысла. Изучая взаимодействие двух семиосфер (вербальной и музыкальной), либреттология функционирует как своеобразная «фильтрующая мембрана» [Лотман, 2000, с. 262].

Анализ взаимодействия слова и музыки неизбежно затрагивает песенный жанр. Интерес к внутреннему миру личности, характерный для эпохи романтизма, проявился в тяготении к камерным музыкальным формам, что и обусловило особую популярность песенного жанра. Этот жанр предполагает удобную для исполнения и фразировки музыкальную тему, соответствующую метрике стихотворных строф и выражающуюся через куплетную форму, обогащенную выразительными интонационными акцентами и паузами.

Г. Ганзбург исследует либреттологию в контексте песенного творчества Ф. Шуберта: по его мнению, шубертоведение находится в прямой связи с либреттологией [Ганзбург, 1990].

Песенное наследие Шуберта (Lied), включающее свыше шестисот произведений, привлекает исследователей насыщенной звуковой изобразительностью. Шубертовская строфа реализована в куплетной форме с незначительными вариациями для акцентации смысловых лейтмотивов, реже – в сквозной форме, где каждый стих получает индивидуальное развитие. Четкая куплетная структура, унаследованная от немецкой фольклорной традиции, как и народная баллада, была существенно трансформирована Шубертом через внедрение имитации живой речи и диалогических элементов («Гретхен за прялкой», «Лесной царь»).

Базируясь на конкретном поэтическом тексте, Шуберт «создавал определенный контекст, углубляющий эмоциональный смысл стиха» [Забелина, 2018, с. 272]. Наиболее рельефно это выразилось в трактовке

аккомпанемента, которому композитор впервые придал равный с вокалом статус и воспринимал как инструмент реализации художественного замысла. Например, монотонно-изобразительная фортепианная партия в песне «Гретхен за прялкой» (1814) имитирует вздохи Маргариты, жужжание веретена и ритм прялки. Композитор конструирует семиотическое пространство, интегрирующее вербальную речь, изобразительную музыкальность и графический компонент (нотную запись).



Рисунок 5. Песня Ф. Шуберта «Гретхен за прялкой»

Словесный компонент выполняет структурообразующую и смыслопорождающую функции через ритмическую организацию, рифму и фонику текста Гете. Музыкальный компонент реализует экспрессивную и звукоподражательную функции, имитируя через фортепианную партию звуки прялки и эмоциональное состояние героини. Дискурс-анализ демонстрирует синтез интерпретативной, интертекстуальной и интердискурсивной практик, требующий учета литературного, музыкального и культурного дискурсов для декодирования художественного замысла.

Следовательно, репрезентация образных мотивов в рассматриваемом контексте реализуется через синтез выразительных средств: куплетную форму композиции, динамическое развитие интонационного рисунка, передающего эмоциональное напряжение и тревогу, специфическую фразировку с психологически достоверным воспроизведением вздохов героини и кульминационным криком в финале, звукопись в аккомпанементе, имитирующую механические звуки работы прялки (ритмичный стук,

монотонное жужжание веретена), а также особую манеру исполнительской подачи, усиливающую драматургический эффект.

Таблица 7. Формальная соотнесенность интерсемиотических переводов с оригиналом

№ п/п	Текст оригинала	Текст интерсемиотического перевода	Ритмическая организация	Рифма	Фоника	Дискурсивные практики
1	Dies irae (текст мессы)	В.А. Моцарт. Реквием (месса)	+	+	+	Интерпретативная
2	И.-В. Гете. Фауст (трагедия)	Ф. Шуберт. Гретхен за прялкой (песня)	+	+	+	Интерпретативная + интертекстуальная + интердискурсивная
3	М.Ю. Лермонтов. Демон (поэма)	П.А. Висковатов. Демон (либретто к опере А.Г. Рубинштейна)	+/-	+/-	+	Интерпретативная + интертекстуальная

Анализ формального уровня интерсемиотических переводов выявляет высокую степень сохранения супрасегментных характеристик оригинала — ритмической организации, рифмы и фоники. Это демонстрирует, что при смене семиотического кода (например, с вербального на музыкальный) ключевые звуковые и ритмические доминанты текста выступают в качестве устойчивых единиц соответствия, обеспечивающих узнаваемость и связь с источником. Данное явление подтверждает работу интерпретативной

дискурсивной практики, направленной на поиск адекватных выразительных средств в новой знаковой системе.

2.3.2. Либретто оперы как интерсемиотическое переосмысление и интерпретация авторского замысла

Проблема адаптации литературного текста в качестве оперного либретто сложнее, учитывая особенности исполнения вокальной музыки и специфику сценического выступления, а также необходимость преобразования, к примеру, прозаического текста оригинала в поэтический. Основное внимание акцентируется на интерпретации оригинального сюжета, нарративной структуре и динамическом развитии художественных образов. В рамках настоящего исследования анализ подобных трансформаций осуществляется на основе семиотического и лингвистического анализа, направленного на выявление доминирующих семиотических кодов и их взаимодействия в поликодовом тексте.

Романтическим поэмам М.Ю. Лермонтова свойственен камерный характер, описательность повествования, внешняя точка зрения на события и углубленный психологизм в изображении персонажей. Эти особенности обуславливают необходимость существенной трансформации исходного текста либреттистами и другими интерпретаторами, которые вынуждены искать дополнительные смыслы и нарративные стратегии для сценического воплощения. Сложная сценическая судьба «Демона» во многом была связана с цензурными ограничениями на изображение религиозных образов. Ранние попытки инсценизации поэмы — «живые картины» 1856 года [Мурьянов, 1985, с. 315], опера Б.А. Фитингоф-Шеля, симфоническая поэма Э.Ф. Направника — остались малоизвестными. Знаковым событием стало решение композитора А.Г. Рубинштейна в 1871 году создать оперу «Демон» при участии литературоведа и лермонтоведа П.А. Висковатова в качестве либреттиста.

Поэтический текст «Демона» структурно делится на две части: первая, эпическая по характеру, описывает космическое бытие духа зла, пейзажи Грузии, быт семьи Гудала и завершается гибелью жениха Тамары; вторая посвящена отречению героини от мирской жизни, ее диалогу с Демоном и финальному противостоянию с Ангелом. В трехактной оперной версии это членение трансформировано: первые два действия соотносятся преимущественно с первой частью поэмы и содержат значительное количество авторских дополнений Висковатова, призванных компенсировать нелинейность лермонтовского повествования, персонифицировать противостоящие Демону силы и детализировать окружение Тамары.

Литературоцентричность оперы проявляется в обилии речитативов, местами непосредственно цитирующих оригинальный текст. Речитативная манера, характерная для композиторского стиля Рубинштейна, подчеркивает декламационную природу текста и усиливает его выразительность.

В тематическом плане либретто выстраивает дихотомию космического и земного планов, которые то противостоят, то взаимодействуют друг с другом. Это противопоставление заявлено уже в первой картине, где полифоническое многоголосие адских духов контрастирует с хорами небесных сил и природы. Ариозо Демона «Проклятый мир! Презренный мир!» дополнено отсутствующими в оригинале бунтарскими репликами («*Я жить хочу! Хочу волненья! Хочу борьбы!*»), что акцентирует его богоборческую сущность [Демон. Опера в трех действиях]. Рубинштейновский Демон утрачивает многогранность лермонтовского прототипа: он лишен прошлого, статичен и движим лишь страстью и ненавистью, что изначально лишает его трагического величия, хотя в дальнейшем музыкальная характеристика приобретает лирические черты.

Образ Ангела (в ранних постановках переименованного в Гения из-за цензурных ограничений) также претерпевает эволюцию: из мягкого наставника он превращается в могущественную силу, решительно отстаивающую душу Тамары. Несмотря на обилие хоровых сцен, их функция

преимущественно фоновая, тогда как драматургический стержень составляют диалогические сцены, введенные Висковатовым.

Вторая картина первого действия творчески перерабатывает строфы V-IX поэмы: действие перенесено на берег Арагвы и начинается с хора девушек, а Тамара преждевременно сталкивается с Демоном, что обогащает драматургию и характеризует героиню до роковой встречи. В отличие от поэмы, где Тамара предчувствует «судьбу печальную рабыни» [Лермонтов, 1988, с. 559], в опере ее брак представлен как стремление к счастью, что усиливает трагизм последующей утраты.

Образ князя Синодала значительно разработан: его партия поручена лирическому тенору, что подчеркивает мягкость и искренность чувств. Герой наделен именем, чертами храбрости и набожности, а введение сцен с татарским нападением и мстью Гудала добавляет действию динамики, хотя и противоречит христианскому мировоззрению персонажей.

Наиболее близким к лермонтовскому духу признается третье действие, особенно сцена в келье с романсом Тамары «Ночь тепла, ночь тиха...», где обрывистая фразировка и паузы передают ее душевное смятение. Дуэт Демона и Тамары построен на контрасте: пространный монолог Демона «О, если б ты могла понять» противопоставлен кратким, прерывистым репликам героини. Пространство разделено между миром героев и символическим присутствием за стенами кельи Ангела, монахинь и хора небесных сил. Финал оперы, с его резким переходом от любовного экстаза к смерти и просветленному апофеозу, демонстрирует драматургическое мастерство создателей.

Либретто оперы «Демон» представляет собой оригинальную интерпретацию поэмы с переакцентацией и обоснованными нововведениями. Однако справедливы слова Г. Лароша о том, что это «несомненный Рубинштейн, но сомнительный Демон» [Ларош, 2017, с. 260]: избыточная мелодраматичность начала и схематизм образа Демона в первых действиях контрастируют с лиризмом финала. Абстрактно-романтические образы порой

преобладают над психологической достоверностью, хотя характеры Тамары и Синодала, благодаря музыкальной разработке, вызывают искреннее сочувствие.

Интердискурсивный характер текста поэмы Лермонтова и либретто Висковатова способствует насыщению текста культурными кодами и концептами. Интертекстуальная дискурсивная практика проявляется благодаря лингвокультурологическому и интерпретативному анализу, включающему в себя анализ на уровне концептов и мотивов. Висковатов выделил основные индивидуально-авторские концепты всего лермонтовского творчества и поэмы «Демон» в частности, и, пройдя как автор процессы интерпретации и текстопорождения, создал текст, близкий к оригиналу и отражающий уникальный мир поэта через эту общность концептосферы. Сравнительно-сопоставительный и контекстный анализ позволяют выявить, как именно происходила трансформация дискурсивных практик при интерсемиотическом переводе.

В пространстве литературно-художественного дискурса поэмы М.Ю. Лермонтова вокруг понятийного ядра, концепта *демон*, организованы номинативные репрезентанты, образующие тематические группы: *дух, Демон, враг, изгнанник, отверженный, пришлец, искуситель* (в порядке убывания частотности), а также периферийные лексемы, передающие отрицательные коннотации или акцентирующие демоническую природу персонажа: *адский, зло, нечеловеческий, крыло, гордость, яд, ненависть* и другие [Лермонтов, 1988]. Формирование тематического поля происходит за счёт группировки вокруг каждого ключевого слова лексических единиц, объединённых отношениями синонимии и контекстуальными связями, которые образуют ближнюю и дальнюю периферию концепта.

Вокруг главного концепта поэмы — концепта *демон* — происходит кристаллизация смыслов лермонтовского текста. Иллюстративно, что Демон определяется по модели «дух + эпитет» на протяжении всей поэмы: *гордый дух, дух ужасный, дух лукавый, горный дух, дух беспокойный, дух порочный,*

адский дух, мрачный дух, злой дух – и, таким образом, моделируется макроконцепт *демон*. В Славянском ассоциативном словаре отмечается, что *демон* стал реакцией на стимулы *зло* и *душа* [Славянский ассоциативный словарь, 2004, с. 281, с. 530].

Концепт *демон* обладает имагологической природой, номинативной функцией и текстовой воспроизводимостью, выступая характерным концептом литературной эпохи начала XIX века. Следовательно, концептуальный анализ инициируется с идентификации ключевых слов, а точнее — с выбора лексемы, способной стать именем концепта. Критически значимыми факторами при этом выступают частотность употребления и степень разработанности концептосферы, репрезентированной разнообразными языковыми средствами.

Концепт *одиночество* занимает центральное место в романтическом мировидении М.Ю. Лермонтова и находит глубокое отражение в поэме. Одиночество мучает Демона как до встречи с Тамарой, так и после ее гибели; оно преследует героиню во время свадебного торжества и не оставляет ее даже в монастырском уединении во второй части поэмы. Ядро лексико-семантического поля данного концепта формируют непосредственно лексемы *один* (9 употреблений), *одинокий* (5 употреблений), *изгнанник* (3 употреблений) [там же].

Наряду с проиллюстрированными концептами, в «Демоне» выделяются антитетические концепты *небесное* и *земное*, концепт *возрождение*, а также универсальные концепты *душа* и *любовь*. Представленные концепты *демон* и *одиночество* репрезентативны для всего творчества Лермонтова и романтической концептосферы в целом, что получило отражение и в либретто Висковатова. Лингвокультурологический аспект концептуального анализа, примененный в исследовании, учитывает исторический контекст, культурную специфику и ценностные ориентации, под влиянием которых формируется индивидуально-авторская концептосфера. Интердискурсивный анализ демонстрирует, как эти концепты, будучи транслированными через

призму оперного жанра, вступают во взаимодействие с новыми дискурсивными практиками, порождая уникальный семиотический синтез.

Содержательная соотнесенность интерсемиотических переводов с оригиналом, представленная в итоговой таблице, наглядно подтверждает, что в процессе адаптации поэтического текста в либретто ключевые концепты и фабульная основа сохраняются в качестве инвариантного ядра, тогда как сюжетные линии и отдельные образы подвергаются значительной трансформации в соответствии с требованиями музыкально-театральной драматургии. Выявленная дискурсивная стратегия, сочетающая интерпретативную и интердискурсивную практики, позволяет не только сохранить смысловую глубину оригинала, но и актуализировать ее в новом культурно-историческом и жанровом контексте.

Вербальный компонент либретто Висковатова выполняет структурообразующую и смыслопорождающую функции, сохраняя инвариантное ядро ключевых концептов значительной трансформации сюжетных линий. Лингвокультурологический анализ подтверждает трансформацию дискурсивных практик в ситуации интерсемиотического перевода, где происходит не простое заимствование, а сложное переосмысление романтической концептосферы в условиях оперного жанра, сохраняющее смысловую глубину оригинала при его актуализации в новом культурно-историческом контексте.

Таблица 8. Содержательная соотнесенность интерсемиотических переводов с оригиналом

Текст оригинала	Текст интерсемиотического перевода	Сюжет	Фабула	Ключевые образы	Ключевые концепты	Мотивная структура	Дискурсивные практики
М.Ю.	П.А.	+/-	+	+/-	+	+/-	Интерпретации

Лермонтов. Демон (поэма)	Висковатов. Демон (либретто к опере А.Г. Рубинштейна)						вная + интердискурс ивная
--------------------------------	--	--	--	--	--	--	---------------------------------

Содержательный анализ перевода поэмы в либретто показывает, что при интерсемиотической трансформации наибольшей трансформации подвергаются сюжет и ключевые образы, в то время как фабула и ключевые концепты сохраняются как инвариантное смысловое ядро. Это указывает на стратегию адаптации, при которой интерпретатор жертвует отдельными деталями ради сохранения общей концептосферы и духа оригинала. Подобная трансформация осуществляется через синтез интерпретативной и интердискурсивной практик, позволяющих вписать исходный текст в новые жанровые и институциональные рамки (например, репертуарная рамка оперного театра).

Выводы по Главе 2

Проведенное в Главе 2 исследование вербально-музыкальных поликодовых текстов различных эпох и жанров позволяет утверждать, что ключевым механизмом их смыслопорождения является интерсемиотический перевод с изменением материи (субстанции), понимаемый как сложное взаимодействие и взаимная трансформация элементов разных семиотических систем в рамках единого дискурсивного пространства. В ситуациях интерсемиозиса с помощью сложной системы дискурсивных практик, обеспечивающих трансляцию и преобразование содержания поликодовых текстов, осуществляются синкретические интерсемиотические трансформации (например, вербальный текст – опера), которые были проанализированы на материале музыкальных и вокальных произведений. Результаты данного анализа поликодовых текстов подтверждают выдвинутую гипотезу о принципиальной возможности эквивалентной передачи смыслов в ситуациях интерсемиозиса с помощью синкретического переплетения разных дискурсивных практик.

Анализ вербально-музыкальных произведений (опера, романс, программная симфония) продемонстрировал тесную взаимосвязь разных семиотических кодов. В вокальных жанрах (опера «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, романс «Жаворонок» М.И. Глинки) вербальный компонент сохраняет структурообразующую и смыслопорождающую функции, часто приобретая интертекстуальный характер, в то время как музыкальные компоненты берут на себя усиление эмоционального воздействия, конкретизацию образов и экспрессию, то есть выполняют характерологическую функцию. В инструментальных жанрах (симфонии В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена) вербальный компонент (программа, заголовки частей) выступает в роли смыслового ключа, направляющего восприятие слушателя. При этом музыкальные средства самостоятельно реализуют функции, традиционно приписываемые слову:

звукоподражательную, экспрессивную и даже автоинтертекстуальную. Это доказывает, что музыкальный код способен к самостоятельному смыслопорождению и сложной автореференции, формируя интерпретативные и интертекстуальные дискурсивные практики.

Установлено, что при трансформации текста из одной знаковой системы в другую (поэма «Демон» М.Ю. Лермонтова – либретто оперы А.Г. Рубинштейна) наибольшей сохранностью на формальном уровне обладают супraseгментные характеристики: ритмическая организация, рифма и фоника выступают в качестве устойчивых единиц соответствия, обеспечивающих узнаваемость и связь с источником. На содержательном уровне инвариантным смысловым ядром, сохраняемым при любой дискурсивной трансформации (мутации или редистрибуции), являются фабула, ключевые концепты и мотивная структура текста.

ГЛАВА 3. СИНКРЕТИЗМ ДИСКУРСИВНЫХ ПРАКТИК ПРИ ПОРОЖДЕНИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЛИКОДОВЫХ ТЕКСТОВ: ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД СО СМЕНОЙ И РАСШИРЕНИЕМ ЗНАКОВОГО КОДА

3.1. Порождение поликодового текста: фигурные стихи, concrete poetry и поэтические тексты на вымышленных языках как поликодовые комплексы

Анализ синкретизма дискурсивных практик в поликодовых текстах требует четкого определения корпуса исследуемого материала. В качестве эмпирической базы для настоящего параграфа были отобраны тексты, репрезентирующие ключевые разновидности визуальной поэзии и текстов на артлангах. Их основные параметры, включая год создания, язык, жанровую специфику и задействованные семиотические коды, систематизированы в Таблице 9, которая служит основой для их последующего сопоставительного анализа.

Таблица 9. Тексты для анализа

Текст	Год создания	Язык	Жанр	Семиотические коды
1. С.М. Третьяков. Веер	1913	русский	фигурный стих	вербальный, графический, аудиальный
2. А.А. Вознесенский. Мошара	1997	русский	фигурный стих	вербальный, графический, аудиальный
3. А.А. Вознесенский. «Мело, мело	1997	русский, английский	фигурный стих	вербальный, графический, аудиальный

по всей земле...»				
4. А.А. Вознесенский. Барнаульская булла	1989	русский	фигурный стих	вербальный, графический, аудиальный
5. Э. Каммингс. r-p-o-r-h-e-s-s-a-g-r (Grasshopper)	1935	английский	Concrete Poetry	вербальный, графический, аудиальный
6. Дж.Р.Р. Толкин. Namárië	1954	квенья	стихотворение	вербальный, графический, аудиальный

3.1.1. Фигурные стихи русского авангарда и поставангарда как поликодовые комплексы

Визуальную поэзию понимают как жанровую разновидность поэзии, в которой визуализация текста является неотъемлемым, смыслопорождающим компонентом поэтического высказывания. Визуализация текста реализуется через графические элементы: «строки текста могут быть декоративно оформлены специальными шрифтами, знаками, эмблемами, рисунками, переплетаться с узорами и прочее» [Словарь поэтических терминов в примерах]. Визуальная составляющая дает таким текстам «дополнительный смысловой уровень» [Семьян, 2006, с. 2], синтезируя литературные и художественно-изобразительные стратегии и формируя синкретичный поликодовый комплекс.

Фигурные стихи являются разновидностью визуальной поэзии, их ключевая особенность заключается в том, что «текст имеет очертание какой-либо фигуры — звезды, креста, сердца, вазы, треугольника, пирамиды и т. д.» [Квятковский, 1966]. Таким образом, графический компонент в них представляет собой, по сути, иконический знак, имеющий сходство с

обозначаемым [Пирс, 2000, Мечковская, 2007]. В творчестве авангардистов фигурные стихи стали одним из главных способов структурирования текста и дополнительным планом выражения.

Применение интерсемиотического подхода к исследованию текста, в особенности при анализе фигурных стихов в качестве феномена визуальной поэзии, требует тщательного изучения их семиотической сущности. Подобные произведения представляют собой, как правило, сложные и многоуровневые тексты, формирующие уникальное семиотическое поле, в котором происходит интенсивное взаимодействие и взаимопроникновение вербальных и невербальных знаковых систем. Это своего рода цельный и «связный знаковый комплекс» [Бахтин, 1979, с. 281], где графическое оформление (форма стиха, расположение слов на странице, использование шрифтов, пробелов, типографических приемов) играет не меньшую, а порой и более значительную роль, чем само словесное содержание.

Слова, их порядок, графические элементы сосуществуют не изолированно, а в тесном взаимодействии, создавая синкретический текст, многократно усиливающий образность и эмоциональное воздействие на читателя. Так, в конкретном стихотворении круглая форма может символизировать бесконечность, цикличность, а расположение слов по спирали может передавать ощущение движения, развития, эволюции или, наоборот, закручивания в порочный круг. Использование заглавных букв, изменение размера шрифта вносят дополнительный смысл, активируют разные уровни восприятия, влияя на интерпретацию текста. Даже пробелы между словами, их плотность и распределение играют важную роль, создавая визуальный ритм и акценты. Анализ семиотических кодов также может включать в себя деконструирование графической формы на простейшие геометрические элементы и выявление их символического значения.

Понимание подобных произведений невозможно без обращения к интерсемиотическому переводу – процессу интерпретации знаков одной системы посредством других [Якобсон, 1978, с. 17]. Анализ фигурного стиха

требует одновременного учета как лингвистических (лексических, синтаксических, семантических) аспектов, так и визуальных, графических и даже психологических, связанных с ассоциациями, которые вызывают определенные графические фигуры и композиционные решения. Все эти аспекты взаимосвязаны и влияют друг на друга, создавая целостное художественное впечатление. Поэтому интерпретация таких стихов представляет собой сложную и многогранную задачу, требующую междисциплинарного подхода, объединяющего знания в области литературоведения, семиотики, психологии, искусствоведения и типографики.

Особую сложность представляет анализ поликодовых текстов, где смыслы создаются благодаря взаимодействию различных семиотических систем: вербальной, визуальной, аудиальной и др. А.А. Бернацкая определяет термин поликодовый как «родовое понятие негомогенных, синкретических сообщений (текстов), образуемых комбинацией элементов разных знаковых систем при условии их взаимной синсемантии» [Бернацкая, 2000, с. 106]. В качестве иллюстрации можно рассмотреть кинематографическое произведение, которое является сложным поликодовым текстом, или, по определению А.Ю. Большаковой, «единым потоком информации» [Большакова, 2008, с. 21]. В нем вербальные, музыкальные, визуальные и монтажные элементы находятся в постоянном взаимодействии, порождая целостное художественное восприятие. Подобная интеграция делает проблематичным выделение какого-либо одного приоритетного кода. А.Г. Сонин характеризует такой текст как комплекс разнородных семиотических компонентов – вербальных, визуальных, а также знаков иной природы, справедливо отмечая их полисемиотичность [Сонин, 2005, с. 117]. Каждый из этих элементов вносит уникальный вклад в общий замысел, что делает адекватное понимание произведения невозможным без целостного анализа всех его составляющих. В процессе создания поликодового текста между вербальными, иконическими и звуковыми компонентами

устанавливаются тесные связи, формирующие единое семиотическое пространство, которое часто существует без четко выраженного доминирования одного кода.

Что касается фигурных стихов, то они относятся к сфере визуальной поэзии, где вербальный знак, сливаясь с графической формой, обретает новое качество и смысловое измерение. Их история уходит корнями в античность, где поэты экспериментировали с формой стиха, создавая тексты, графически напоминающие описываемые объекты, центральный образ в фигурных стихах, как правило, «опредмечивался формой» [Минаева, Пономарева, 2011, с. 514]. Однако настоящий расцвет фигурные стихи пережили в XX веке, благодаря творчеству авангардистов и символистов. И если в произведениях, к примеру, известного французского поэта Г. Аполлинера визуальная форма часто доминировала над смыслом, то русские авангардисты первой трети XX века придали фигурным стихам более глубокий смысл, уделяя внимание не только визуальному эффекту, но и звуковой организации текста, его смысловой насыщенности и взаимодействию всех компонентов. Л.П. Прохорова относит визуальную поэзию не к поэтической форме, а интерпретирует ее как отдельный вид искусства [Прохорова, 2008, с. 169].

Нелинейность восприятия – ключевая черта фигурных стихов. В них читатель не просто следует за линейным повествованием, а активно участвует в декодировании текста, осмысливая взаимодействие графики, звука и смысла. Фигурные стихи ярко иллюстрируют это поликодовое «равновесие» различных знаковых систем в одном тексте. Таким образом, каждый фигурный стих становится интертекстом, сотканным из разных знаковых систем, где однозначность часто принадлежит лишь названию, а самое интересное заключается в многозначности самих стихотворных строк и их графического оформления.



Рисунок 6. С.М. Третьяков «Веер»

В стихотворении «Веер» (1913) русского футуриста С.М. Третьякова интеграция вербального, аудиального и графического кодов непосредственно формирует центральный образ веера. Визуальная организация поэтического текста усиливает его семантическую плотность, придавая композиции строгую структурированность. Пространственные паузы внутри строк визуально «разрывают» текст, акцентируя цезуры и выделяя рифмующиеся элементы. Нестандартное расположение строк открывает возможности для множественных стратегий прочтения: как традиционного линейного, так и вертикального, по своеобразным «столбцам». Метрический контраст между частями подчеркивает антитезу: хореические начала строк («Вея, В Крае, Пьяных, Маев, Пойте, Явно, Пейте, Юно, Яд»), ассоциирующиеся с жестким каркасом веера, противопоставлены правой части, выполненной ямбом с переходом в анапест, что создает ощущение пластичности. Аудиальный план текста реализован через насыщенную вокалику и звуковые повторы в финальных позициях строк, что имитирует акустический эффект эха и движение воздушных потоков при раскрытии веера.

Только название произведения вербализует описываемый объект. Однако его художественный образ считывается читателем через визуальную репрезентацию в форме расположения строк, а также посредством звуковой организации. Интерсемиотичность ключевого образа реализуется через

вербальный компонент в названии, графически через визуальную композицию и аудиально благодаря звукописи.

В отечественной визуальной поэзии на протяжении XX века графические стратегии модифицировались, становясь способом выражения индивидуального авторского мироощущения. В фигурных стихах А.А. Вознесенского – поэта, художника и архитектора – нечасто встречаются привычные атрибуты стихотворной речи: его тексты становятся «архитектурными сооружениями», возведенными из букв, частей слов, изображений и звуковой игры. В его «архистихах» (термин Вознесенского), видеомах сливаются поэзия и архитектура, вербальная образность и ее визуальное воплощение. Это симбиоз словесного искусства и пространственного мышления, уникальное дискурсивное пространство, которое читатель «расшифровывает», анализируя как вербальные, так и визуальные составляющие текста.

Анализ фигурного стиха С.М. Третьякова «Веер» как поликодового текста выявляет тесное интерсемиотическое взаимодействие вербального, аудиального и графического кодов. На первом этапе анализа устанавливается, что вербальный компонент выполняет структурообразующую и смыслопорождающую функции, актуализируясь через специфическую метрическую организацию (контраст хорея и ямба/анapestа) и звуковые повторы, имитирующие движение веера. Дискретный характер графического компонента, представляющего текст в форме веера, реализует структурообразующую, изобразительную и экспрессивную функции, определяя нелинейные стратегии восприятия (вертикальное/горизонтальное прочтение). Дискурс-анализ и интертекстуальный анализ демонстрируют, что ключевой дискурсивной практикой здесь является интердискурсивная практика, поскольку текст синтезирует коды поэтического и визуального искусства. Лингвокультурологический анализ подтверждает, что интерсемиотический перевод вербального замысла в визуальную форму порождает вторичный

фар, создавая эффект «золотой пыльцы»). При этом вербальный сегмент внизу также насыщен визуальной экспрессией: слова то сливаются в протяженные лексемы, то фрагментируются при помощи тире и дефисов («рамошкаромашкаро-машка»), пока после финального восклицания «кошмарная ромашка памяти!..» текст не обрывается на кульминационной точке эмоционального напряжения.

Визуальный компонент работы усиливает возникающее при чтении почти физическое ощущение головокружения и помрачения сознания через циркулярные, вращающиеся образы – фары, мошек, ромашку, активирующие в памяти состояние кошмара. Гипнотические воронкообразные фары, визуально перетекающие друг в друга, соотносятся по масштабу с обозначаемыми объектами, из чьих названий они сложены. «Спотыкающаяся» ритмика текста, в которой образы мошкар и ромашки репрезентируют навязчивую идею, передает ощущение повторяемости и мучительной непрерывности событий внутри хаотического пространства. В данном случае интерсемиотическое соответствие реализуется через два центральных образа – мошкар и ромашки, выраженных как вербально (в тексте), так и визуально (посредством фар различного размера). Знаково, что графические изображения фар соединены и взаимопроникают через буквенные элементы, что отражает семантическое взаимопроникновение этих образов в вербальной плоскости. Фонетическое сходство слов подчеркивается их анаграмматической природой и высокой звуковой экспрессией. Таким образом, основной единицей соответствия для интерсемиотического анализа в этом тексте также выступает ключевой образ мошкар, репрезентированный через другие визуальные образы (фары). Исходя из этого, в качестве основной трансформации интерпретативной дискурсивной практики можно выделить деривацию – внутридискурсивные зависимости между означаемым и означающим: фары как ромашки, мошкара, летящая на фары, и мошкара, образующая эту ромашку памяти.

Словесный компонент в «Мошкаре» выполняет структурообразующую и смыслопорождающую функции через анаграммические преобразования лексем и синтаксическую фрагментацию, в то время как графический компонент реализует характерологическую и экспрессивную функции посредством иконического представления ключевых образов. Дискурс-анализ позволяет выделить преобладание интерпретативной и интердискурсивной практик, проявляющихся в необходимости активного декодирования сложных отношений между визуальными и вербальными элементами. Происходит трансформация дискурсивных практик в ситуации интерсемиотического перевода, где вторичное порождение смысла осуществляется через деривацию – взаимное проникновение и преобразование вербальных и визуальных компонентов, создающее целостный поликодовый комплекс, передающий состояние навязчивого кошмара.

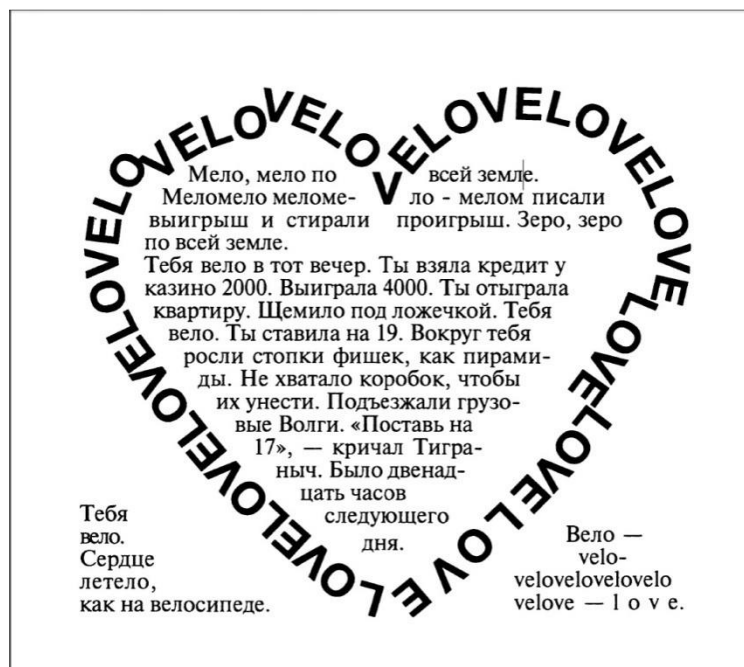


Рисунок 8. А.А. Вознесенский «Мело, мело по всей земле...»

Стихотворение Вознесенского «Мело, мело по всей земле...» (Рисунок 8) из поэмы Casino «Россия» представляет собой цельный и гармоничный

знаковый комплекс из разноплановых по своей семиотической природе элементов. Форма произведения в виде сердца ассоциируется с любовью и нежностью, а слова внутри этого «сердца», составляющие основное содержание текста, их лексическое значение и порядок, уже не могут быть восприняты вне контекста этой формы. Они становятся элементами, которые уточняют, конкретизируют, обогащают первоначальное эмоциональное впечатление, создаваемое формой. Очевидная отсылка на стихотворение Б.Л. Пастернака «Зимняя ночь» («Мело, мело по всей земле...») также актуализирует любовную семантику. У Вознесенского окрыляющее чувство любви соотносится с ездой на велосипеде и большим выигрышем в казино. Симметричность и фигуры сердца, и стихотворения в целом, и использования двух языков подразумевает некую двойственность, связывает части произведения.

Текст содержит в себе межъязыковую игру на стыке созвучий и рифмующихся слов русского и английского языков: *мело – мелом, мело – зеро, мело – вело, писали – стирали, выигрыш – проигрыш, вело – velo*, и, наконец, анаграммичное *velo – love*. Выделяющееся в форме VELO в левой части сердца противопоставлено LOVE в правой. Аудиальный облик текста также строится на созвучиях *вело – мело – велосипед – velo – love*. В качестве единицы соответствия для интерсемиотического анализа в данном случае можно выделить центральный образ сердца – здесь очевидна ассоциация с любовной семантикой на графическом уровне, комбинацию звукописных приемов, обыгрывающих слово *love* на аудиальном уровне, и его многократную повторяемость на уровне вербальном.

В стихотворении «Мело, мело по всей земле...» очевидна сложная интерсемиотическая корреляция вербальных и графических компонентов. Графическая форма сердца выполняет структурообразующую и экспрессивную функции, организуя пространство текста. Вербальный компонент актуализируется через систему межъязыковых созвучий (*мело/velo/love*) и аллюзию на поэзию Пастернака с помощью

смыслопорождающей и интертекстуальной функций. Дискурс-анализ выявляет синтез интертекстуальной и интердискурсивной практик, проявляющийся в столкновении поэтического, визуального и лингвокультурного. Вторичное порождение смысла осуществляется через взаимодействие вербальной семантики и иконической, визуальной формы, создавая новый поликодовый комплекс с актуализированной любовной семантикой, обогащенной игровыми коннотациями.

Стихотворение А.А. Вознесенского «Барнальская булла» 1989 года представляет собой яркий образчик текста с элементами визуальной поэзии. Данное произведение необходимо рассматривать как «текст, погруженный в жизнь» [Карасик, 2015, с. 147], так как ему предшествовал знаковый приезд поэта в город Барнаул весной 1989 года (фрейм-сценарий).

По воспоминаниям поэта В.Н. Токмакова: «В конце вечера Вознесенский чуть было не оказался раздавлен толпой поклонников, ринувшихся прямо на сцену за автографом. Брехов [А.М. Брехов – поэт], вырвавшись на сцену, попросил у Вознесенского разрешения прочитать несколько своих стихотворений, и неожиданно провозгласил Андрея Андреевича... папой русского авангарда» [Токмаков, 2009, с. 131]. «Барнальская булла» начинается строфой: «*15 марта / меня выбрали в Папы российского авангарда*» [Вознесенский, 1990, с. 59]. Культурно-исторический дискурс «Барнальской буллы» в целом богат отсылками на барнаульские воспоминания и впечатления автора. В.Н. Токмаков писал: «В первый день к телу поэтического мэтра, которого поселили в люксовом номере гостиницы «Барнаул», не пустили никого...» [Токмаков, 2009, с. 131], что отсылает к строкам: «*Моих избирателей / из Барнаула и Бурятии / не пустил в гостиницу сторожевой пост*» [Вознесенский, 1990, с. 59]. Примечательна также впечатлившая поэта история про «расстрельную арку», которую Вознесенскому показали во время прогулки по городу, что нашло отражение в визуальной составляющей текста.

Данное произведение представляет собой, по сути, глубоко личное высказывание Вознесенского, но как бы от лица Папы. Повторение (8 раз) слова «благословляю», упоминание *буллы* (папского документа с печатью) в названии и тексте, «*аминь*» в фигурном стихе и конце текста актуализируют в полушутливой манере религиозную семантику произведения. Примечательность «Барнаульской буллы» – в этом причудливом сочетании провокационно самоироничного и серьезно-торжественного.

Основные темы – религия, авангард и политика – тесно переплетены друг с другом: паства в тексте ассоциируется с избирателями, а поставангардизм с постсталинизмом. Таким образом, сталинизм связывается с авангардом, что подтверждает единственный фигурный стих в тексте, имитирующий арку (Рисунок 9). Графическое и вербальное здесь прямо пропорционально и вторит друг другу: арочное расположение слов, несимметричность строк, создающая ощущение объема, упоминание арки в тексте, а также адрес, указанный в арке, создает почти физическое ощущение присутствия. Вознесенский с фотографической точностью воспроизводит это место, благодаря созданию уникального семиотического пространства, в котором в унисон сливается вербальное и графическое – словесная лаконичность основного текста, похожая на эпитафию, и целостный визуальный образ арки. Завершающий палиндром «*амен-нема*» также структурно отсылает к арочности. В целом отношение к буквам и словам как к «материалу», из которого можно «ваять» нелинейную визуальную составляющую, характерно для Вознесенского. Стоит отметить, что сам автор называл свои фигурные стихи «архистихами», архитектурными сооружениями, построенными из слов и образующими фигуры и образы.

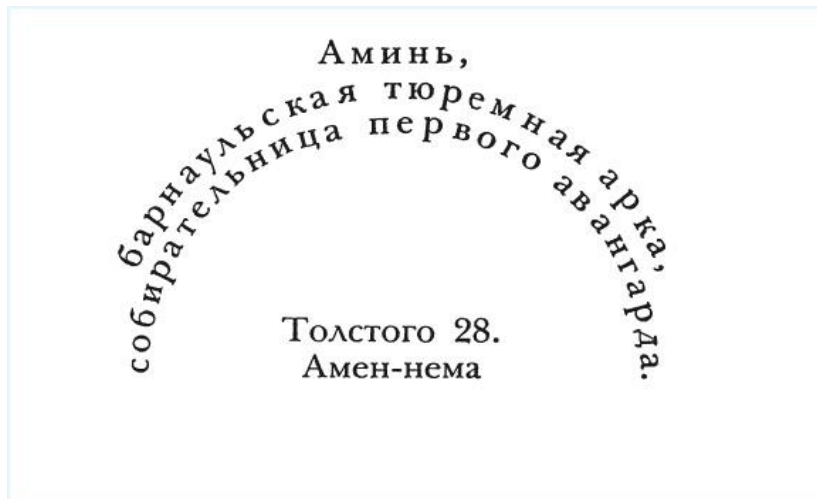


Рисунок 9. А.А. Вознесенский «Барнаульская булла»

В тексте Вознесенского реализован миф о существовании в Барнауле так называемой «расстрельной арки» на ул. Льва Толстого, д. 28, что опровергается авторитетными местными историками и знатоками города: по данному адресу ни в 1930-е гг., ни позже не размещались органы НКВД, а у заключенных по протоколу забирали все острые предметы, необходимые, чтобы оставить надписи на стенах арки. В этом также запечатлена взаимосвязь авангарда и репрессий 1930-х, прослеживающаяся в визуальном тексте и далее.

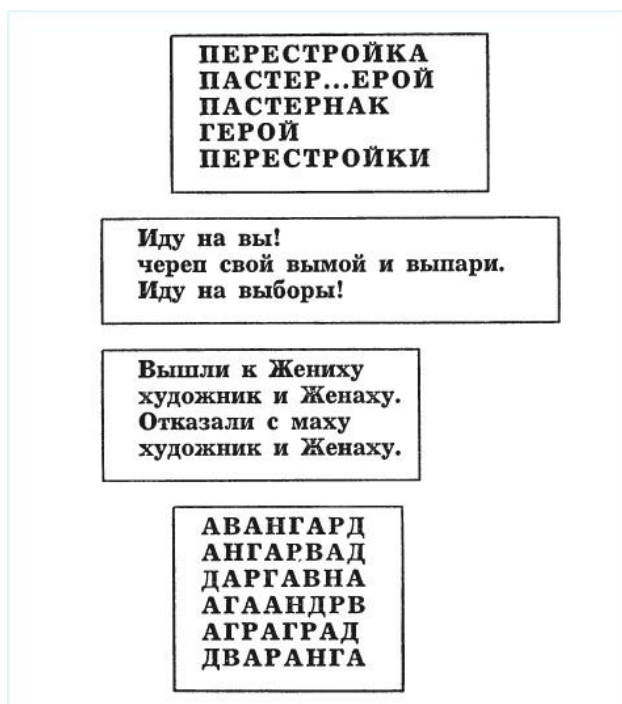


Рисунок 10. А.А. Вознесенский «Барнаульская булла»

Визуальный компонент во второй части стихотворения стилизован под выборные листовки (Рисунок 10), в которых интенсивность речевого воздействия политического характера проявляется через внушение и апелляцию к воображению избирателя благодаря наглядности и плакатности текста. В первом фрагменте упоминается любимый поэтом Б.Л. Пастернак, которого Вознесенский называет «героем перестройки». Вероятно, это связано с совпавшей реабилитацией выдающегося поэта и нобелевского лауреата – в 1988 году в СССР впервые был издан роман «Доктор Живаго». Пастернак, таким образом, олицетворяет дух нового времени. Можно вспомнить и разговор Н.С. Хрущева с Вознесенским на встрече с интеллигенцией в 1963 году, когда политик сравнил поэта с Пастернаком и раскритиковал его: «Ишь ты какой Пастернак нашелся! Мы предложили Пастернаку, чтобы он уехал» [Минченко, 2002]. Второй фрагмент отсылает к Святославу Игоревичу и его знаменитой фразе: «Иду на вы», а трагическая смерть князя обыгрывается через упоминание черепа (печенежский князь Куря сделал из черепа Святослава кубок для питья). Через данные политические фигуры в тексте также воплощается тема власти. В четвертом же фрагменте поэт создает пять шуточных анаграмм к слову «авангард», условно иллюстрируя многообразие этого направления. Примечательно, что одним из слов становится «аграград», что также «можно соотнести с Барнаулом, центром сельскохозяйственного края» [Десятов, Куляпин, 1998, с. 196].

В качестве основной дискурсивной практики в тексте можно выделить мутацию, так как происходит изменение роли и позиции автора: Вознесенский «примеряет» роль Папы, «издавая» свою буллу, и ассоциирует себя с избираемым деятелем. Имеет место также редистрибуция – «расшифровывающая» визуальный текст, читатель отчасти уподобляется автору, происходит нарушение иерархического порядка.

Данное стихотворение – это уникальная коммуникативная ситуация, возникшая естественно, благодаря приезду мэтра в Барнаул, и спонтанно, благодаря неожиданно прозвучавшему хвалебному определению, породившему сложносочиненный поликодовый текст. В «Барнаульской булле» лингвокультурологические историко-культурные аллюзии формируют уникальное коммуникативное пространство, требующее активного вовлечения читателя в текст. Вознесенскому удалось в серьезно-шутливой манере и реализовать самоиронию, и передать свое впечатление от города, и развлечь читателя визуальным материалом, и выразить свои политические взгляды, и проиллюстрировать свое тонкое чувство слова через палиндромы и анаграммы.

Анализ поликодового текста А.А. Вознесенского «Барнаульская булла» выявляет сложное взаимодействие доминирующих семиотических кодов. Семиотический и лингвистический анализ устанавливает, что вербальный компонент выполняет структурообразующую, смыслопорождающую и автоинтертекстуальную функции, актуализируясь через систему автобиографических отсылок, палиндромические конструкции («*амен-нема*») и религиозно-политическую лексику («*благословляю*», «*булла*»). Графический компонент, представленный фигурным стихом в форме арки и плакатными «выборными листовками», реализует структурообразующую, изобразительную (комментирующую) и интердискурсивную функции, визуализируя ключевые образы и синтезируя дискурсы. Дискурс-анализ демонстрирует синтез интерпретативной, интертекстуальной и интердискурсивной практик, проявляющийся в столкновении поэтического, религиозного и политического дискурсов, а также в автоцитатности. Лингвокультурологический анализ подтверждает трансформацию дискурсивных практик в ситуации интерсемиотического перевода, где вторичное порождение смысла осуществляется через мутацию авторской позиции («*Папа российского авангарда*») и редистрибуцию ролей автора и

читателя, создавая сложный поликодовый комплекс на стыке историко-культурного мифа и личного впечатления.

3.1.2. Concrete Poetry: визуальный эксперимент в англоязычных текстах как поликодовых комплексах

Графические эксперименты Вознесенского не являются уникальным явлением. Его творчество вписывается в более широкий контекст развития авангардного искусства XX века. Влияние таких направлений, как конструктивизм, супрематизм и кубизм, несомненно, прослеживается в его работах. Западная разновидность визуальной поэзии Concrete Poetry вдохновлялась дадаизмом, сюрреализмом и другими авангардными течениями XX века [Encyclopedia Britannica].

«Конкретная поэзия» или Concrete Poetry появляется в начале 50-х гг. XX века в Швейцарии, Швеции и Бразилии, в ней отражалось «скептическое отношение поэтов послевоенного времени к языку» [Хороших, 2014, с. 383]. Concrete Poetry делает сам язык, а не его смысл, главным объектом и целью стихотворения. Элементы языка — слова, звуки, буквы, синтаксические структуры — изымаются из привычного контекста, чтобы представить себя через визуальную форму и звучание, отказываясь от описательной функции.

Concrete Poetry отходит от чисто вербальной концепции стиха и имеет явный визуальный уклон: часто ее невозможно прочесть вслух, ее суть заключается в целостном впечатлении, а не в словах, из которых состоит традиционный поэтический текст. Чтение и интерпретация Concrete Poetry, с одной стороны, происходит моментально, а с другой — требует времени, исходя из сложности синтаксического рисунка текста.

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r

who

a)s w(e loo)k
upnowgath

PPEGORHRASS

eringint(o-

aThe):l

eA

!p:

S

(r

a

rIvInG

.gRrEaPsPhOs)

to

rea(be)rran(com)gi(e)ngly

.grasshopper;

Рисунок 11. Э.Э. Каммингс "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" ("Grasshopper")

Ярко иллюстрирует Concrete Poetry произведение Э.Э. Каммингса "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" ("Grasshopper" – «Кузнечик») 1935 г. (Рисунок 11). "Grasshopper, who, as we look, now upgathering into himself, leaps, arriving to become, rearrangingly, a grasshopper" – 'кузнечик, который, как мы видим, сейчас собирается с силами, прыгает, постепенно становясь кузнечиком'. Каммингс, вдохновленный кубизмом, говорил о себе как о поэте и художнике [Kilyovski, 2013, p. 99]. Его стих – это не просто описание насекомого, а попытка воссоздать его движение через форму и структуру текста. Важно отметить, что визуальная часть стихотворения не представляет собой прямое изображение кузнечика, а лишь отражает впечатление от его прыжка благодаря расположению прописных и строчных букв, пробелов, знаков препинания в тексте. Управляя темпом чтения стиха с помощью пробелов и разрывов строк, Каммингс ускоряет и замедляет восприятие (динамика прыжка). Читатель активно участвует в декодировании текста, становясь его соавтором через интерпретацию.

Буквы слова "grasshopper" постоянно перестраиваются, появляются и исчезают в разных частях текста, имитируя прыжок. Автор мастерски использует звукопись: даже анаграммичное название произведения "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" напоминает стрекотание насекомого – звук становится

неотъемлемой частью текста, усиливая эффект присутствия. В «Кузнечике» синтезированы различные художественные средства, и в данном случае в качестве единицы соответствия для интерсемиотического анализа целесообразно выбрать также центральный образ кузнечика, запечатленный аудиально через звукоподражание согласных, визуально в расположении текста и вербально через анаграммичное расположение букв.

Фигурные стихи выходят за рамки традиционного линейного текста, активно используя графические и звуковые элементы для достижения большей выразительности, что позволяет автору создавать многослойные произведения, сложные семиотические комплексы, где визуальное расположение слов, их звучание и семантическое наполнение взаимодействуют, образуя сложную семиотическую систему. В процессе создания текстов, сообщений, аудиовизуальных произведений и иного контента наблюдается феномен так называемого «наслоения» разнородных семиотических систем. Данное явление инициирует интенсивный интерсемиотический диалог даже в границах единого, условно целостного текста. Подобные комплексные образования в научной традиции получили наименование «синкретических текстов» [Якобсон, 1985, с. 327].

Комплексное исследование дискурса, особенностей коммуникативной ситуации и дискурсивных практик помогает в интерпретации сложно сконструированных смыслов, а обилие разнообразных семиотических элементов, переплетающихся друг с другом для создания цельного образа в тексте, позволяет говорить о взаимной переводимости знаковых систем даже за рамками художественных произведений. Дискурсивные практики в фигурных стихах – это способы, благодаря которым реализуется текстопорождение и текстовосприятие этих поликодовых текстов.

Интерсемиотический перевод необходим для работы с фигурными стихами, так как благодаря ему исследуются непосредственно знаковые системы и роль реципиента в процессе интерпретации. Образы в таких стихотворениях не просто описываются, а конструируются на пересечении

разных кодов: вербального, визуального и аудиального, что делает интерпретацию многоуровневой и многозначной. Фигурные поликодовые стихотворения также дают возможность интерпретировать основные образы в соответствии с внутренней логикой каждого отдельного семиотического кода. Данное свойство наглядно демонстрирует универсальную природу художественного языка и практически неограниченный потенциал его выразительных средств.

В данном образце Concrete Poetry наглядна неразрывная связь вербального, графического и аудиального кодов. Вербальный компонент в тексте Э. Каммингса выполняет смыслопорождающую и экспрессивную функции, актуализируется через анаграммические преобразования слова «*grasshopper*» и звукоподражательные элементы. Графический компонент также реализует звукоподражательную, изобразительную и экспрессивную функции, организуя пространство текста для визуальной имитации прыжка насекомого через разрывы строк и дисперсное расположение букв. Дискурс-анализ выявляет преобладание интерпретативной и интердискурсивной практик, проявляющихся в необходимости активного декодирования текста реципиентом и синтезе поэтического, визуального и кинетического дискурсов. Лингвокультурологический анализ демонстрирует трансформацию дискурсивных практик в ситуации интерсемиотического перевода, где вторичное порождение смысла осуществляется через взаимодействие вербальной семантики, визуальной организации текста и звукоподражательных элементов, создавая синкретический поликодовый комплекс.

3.1.3. Поликодовые тексты на искусственно созданных вербальных языках: дискурсивные трансформации артлангов

Особый интерес представляет интерсемиотический перевод на искусственно созданные вербальные языки. Эти языки представляют собой

искусственные семиотические системы, непосредственно связанные с естественным языком и построенные по его принципам.

Различают международные искусственные языки, разработанные для упрощения межнационального общения (Азбука Морзе, эсперанто, волапук и др.), и вымышленные языки, наиболее распространенные в фантастических мирах художественных произведений (языки компьютерных игр, языки Дж.Р.Р. Толкина, Дж. Оруэлла, Р. Хайнлайна, М. Окранда и др.). Зачастую артланги классифицируются как разновидность искусственных языков, но также рассматриваются и самостоятельно.

Еще в 1905 г. И.А. Бодуэн де Куртенэ писал об искусственных языках: «Рядом с языками “естественными” (“натуральными”) стали появляться языки “искусственные” в строгом смысле этого слова: языки научно обдуманые и созданные (конструированные), или «философские» (основанные на логической классификации человеческих идей или понятий и на обозначении отдельных классов и подразделений этих идей соответственными символами), или же просто “международные” (составленные по образцу существующих языков, но со значительными упрощениями и по принципу соответствия мира» [Бодуэн де Куртенэ, 1963, с. 76].

В современной лингвистике искусственные языки определяются как знаковые системы, создаваемые для использования в областях, где применение естественного языка неэффективно или нецелесообразно [ЛЭС, 1990]. Например, Дж. Катфорд исследует ситуации так называемого графологического ограниченного перевода [Катфорд, 2004, с. 123-128]. В отличие от естественных языков, искусственные обладают рядом существенных различий, обусловленных их искусственным происхождением.

Согласно классификации В.А. Аврорина, искусственные языки образуют самостоятельный класс семиотических систем (класс В), наряду с естественными языками (класс А) и «языками животных» (класс Б)

[Аврорин, 1975, с. 9]. Естественные языки формируются стихийно, под влиянием исторических и социальных факторов. Искусственные языки, напротив, затрагивают общество лишь частично и обслуживают самые разнообразные сферы жизни: это и дорожные знаки, и кодовые, алгоритмические языки, и научные «языки». Как отмечает Ю.С. Маслов, все искусственные знаковые системы «созданы в большей или меньшей мере по его [естественного языка] образу и подобию как очень видоизмененные и упрощенные модели» [Маслов, 2004, с. 619]. Примером такого языка служит Азбука Морзе, основанная на принципах фонографического письма и задуманная как универсальное средство коммуникации. Наличие алфавита, грамматики и синтаксиса сближает международные искусственные языки с естественными.

Все искусственные языки имеют конкретного автора, а процесс их создания называют лингвоконструированием или языковым моделированием. Особенно активно этот процесс проявляется в жанрах фэнтези и фантастики, именно там они представляют собой «великолепную базу для словотворчества, поскольку для изображения новых образов используются новые слова» [Булаева, Богатова, 2015]. Термин «вымышленный язык» синонимичен термину «артланг» или «эстетический» язык [Сидорова, Шувалова, 2006, с. 11].

Такие языки обычно изучаются лингвистами и поклонниками произведения. Классические искусственные языки (артланги), созданные Дж.Р.Р. Толкином, Дж. Оруэллом и Р. Хайнлайном, в современной лингвокреативной практике дополняются новыми типами конструированных языков. Среди них — разработанные в рамках феминистской лингвистики политически корректные языки, такие как лаадан С. Элджин, или отличающиеся уникальной грамматической структурой (например, отсутствием глаголов) эльфийские языки, в частности келен С. Сотомайор [Казаков, 2020, с. 239-251]. Фантастические миры предоставляют широкие возможности для словотворчества, поскольку новые реалии требуют новых

слов. Создание неологизмов часто становится отправной точкой создания искусственного языка через процессы словообразования (словосложение, аффиксация) и образование новых лексем. Морфологические приемы лингвоконструирования демонстрируют высокую эффективность, так как обеспечивают графическое «узнавание» для читателя. Появляется возможность формирования новой лингвистической реальности, особой лингвокультуры художественного текста также через стилистические приемы.

Понятие «лингвистическая реальность» объединяет два ключевых аспекта: статические продукты речевой деятельности (такие как конкретные образцы предложений – *physical sentence tokens*, то есть устные или письменные символы, продуцируемые говорящим или пишущим) [Devitt, 2006, p. 483], а также систему координат «пространство – время – персональность», в которую интегрированы язык и социальные институты [Карпухина, 2013, с. 10-11]. Такая лингвистическая реальность интерпретируется как вторичная семиотическая система.

Одним из самых известных конлангеров является Дж. Р. Р. Толкин (1892–1973), чьи языки мира Арды приобрели большую известность. Толкин утверждал, что «высокое искусство <...> есть искусство создания искусственных языков» [Толкин, 1931] и связывал язык с мифологией: «язык и мифология взаимосвязаны и вытекают одно из другого» [там же].

Свои языки Толкин начал создавать с вымышленных алфавитов, где каждой букве соответствовал звук: фонетика всегда играла для него ключевую роль. В юности он разработал языки невбош и наффарин, последний из которых испытал влияние латинского языка. А из алфавитов Румиля и Феанора (тенгвар) возникли многие языки Арды. Наибольшую популярность получили эльфийские языки — квенья и синдарин. Они, подобно естественным языкам, происходят из «праэльдарского» и имеют генеалогическое древо. Толкин стремился к правдоподобию, реконструируя языки вглубь истории.

Квенья, «высокий эльфийский», впитал черты финского языка, «первого» языка, согласно лингвистическим представлениям автора. Финская фонетика, с ее необычным соотношением гласных и согласных, долгими и краткими фонемами, повлияла на напевность квенья. Этот язык, сравнимый с «эльфийской латынью», используется у Толкина в преданиях и песнях. Словарь квенья насчитывает около 12 000 слов, а развитая синонимия позволяет переводить «внутри языка» (например, «листья» — *lassi* или образное *gamar aldaron* — «крылья деревьев» [Бразговская, 2018]). Свободный порядок слов в квенья облегчает стихосложение, а богатая система флексий сближает его с синтетическими языками.

Яркая иллюстративность квенья позволяет сделать выводы о культуре эльфийского народа даже без знания языка. К примеру, фрагмент «Плач Галадриэли» из «Властелина Колец» на квенья: «Ах! Словно золото падают листья на ветру, длинные годы бесчисленны, как крылья деревьев [листья]!» (подстрочник). Текст представлен в двух вариантах – записанный тенгваром (специальным алфавитом для квенья) и латиницей.

Синдарин, «серое наречие», стал основным языком «Хоббита» и «Властелина Колец». Его фонология основана на валлийском языке, богатом долгими гласными и дифтонгами. В отличие от квенья, синдарин содержит свистящие и шипящие звуки. Благодаря схожести с германскими языками, изучать его проще, чем квенья. Однако не все языки Толкина столь детально проработаны. Например, язык гномов кхуздул представлен лишь несколькими фразами, но его фонетика (наличие взрывных аспиратов [kh], [th]) отражает замкнутость этого народа [Бразговская, 2018].

На языки Толкина переведены многие литературные произведения, включая молитву «Отче наш». На протяжении почти всего XX века создавались словари, составленные любителями-энтузиастами, а в 1990-е гг. вышли «Рабочий словарь Толкина» в семи томах под редакцией Кристофера Толкина, а также «Словарь эльфийских языков» Ж. Клоцко. На рубеже веков были созданы пособия по изучению квенья: учебники Н. Марч (1992),

С.М. Печкина (1995), Т. Ренка (2004), Х. Февскангера (2004). Вышеупомянутые лингвисты реконструируют вымышленный язык, опираясь на материалы, оставленные Толкином, и доказывают возможность развития статичного вымышленного языка, прибегая к «вторичному конструированию» [Левшунов, 2016, с. 128]. В 2016 г. «Яндекс.Переводчик» добавил синдарин в список поддерживаемых языков [«Яндекс.Переводчик» освоил язык эльфов].

Толкин противопоставлял традиционные языки, «отягощенные» историей, и «внеземные», созданные для «поэтической магии» [Толкин, 1931]. Вымышленные языки в фантастике служат мощным стилистическим инструментом. Дискуссии об артлангах вышли за рамки лингвоконструирования и стали предметом научного изучения. Как отмечал Толкин, «язык дисциплинирует и питает воображение и одновременно обретает через него подлинную свободу» [Толкин, 1931].

Вымышленные языки формируют образную систему произведения. Они сочетают вербальные, графические и аудиальные компоненты, создавая поликодовый эффект. Их связь с дискурс-культурой авторского мира позволяет осуществить интерпретативный анализ.

Æ! Țöŷí Țh̃n Țȳ hȳŷm̃.
 cȳm̃ ĵm̃ȳŷm̃ í ŷȳm̃ iȚȳm̃!
Ai! Laurië lantar lassí súrinen,
Yéni únótimë vë rámar aldaron!

Рисунок 12. Дж.Р.Р. Толкин. Namárië

Это стихотворение на квенья из первой части трилогии «Властелин Колец» «Братство Кольца», Namárië, известное как «Плач Галадриэли в

Лориэне», помогает выделить иллюстративные характерные особенности текста и его жанр. Очевидно, что это поэтическое произведение, а особенности письма указывают на эстетическую функцию текста. Что касается знаков препинания, то в конце первой строки знак сопоставим с точкой или запятой, а после первого междометия и в конце предложения – с восклицательным знаком, передающим патетический дух текста. Латинизированная версия с преобладанием гласных и сонорных звуков намекает на музыкальные предпочтения этого народа.

Вымышленные языки — это продукты конструирования лингвистической реальности, вдохновленные естественными языками и перекликающиеся с ними. Их фонетика, грамматика и лексика отражают мировоззрение их носителей. Тексты артлангов призваны раскрыть ментальность народов, создавая ощущение культурного диалога между естественным языком, легшим в основу, и собственно вымышленным языком.

Артланги выступают в качестве значимого художественного компонента произведения, выполняющего функцию культурной идентификации картины мира народов, которые на них говорят. Автор задействует комплекс средств и потенциал естественных языков с целью реконструкции действительности и формирования уникального речевого портрета различных существ для достижения эффекта стилизации. Создаваемая вымышленная вселенная призвана ассоциироваться у читателя с окружающей его реальностью, обладая при этом собственными реалиями, особым языком или языками, которые отражают бытовой уклад и традиции многообразных рас и народностей.

Таким образом, можно заключить, что вымышленные языки носят поликодовый характер благодаря соединению в тексте вербальной, иконической (графической) и аудиальной составляющих (музыкальности), формирующих художественный и знаковый образ в произведении. Их взаимосвязь с ментальностью создателя и его культурными концептами, а

также особенности таких языков как результат специфического восприятия действительности различными народами и расами дают права говорить об анализе вымышленных языков с позиций лингвокультурологии.

В данном случае целесообразно говорить о дискурсивной трансформации, дискурсивной практике, связанной с «изменением материи», если придерживаться терминологии У. Эко, или с расширением знакового кода, что способствует появлению в произведениях таких поликодовых текстов. Происходит изменение знаков естественного языка, которые превращаются в знаки вымышленные. При этом в то же время происходит приращение кодов графической и аудиальной природы: интерпретация непосредственно способствует этому приращению смыслов, которое изначально закладывается автором.

Возможность осуществления интерсемиотического перевода рождается благодаря гибридности семиотических систем в пространстве текста. При этом совершенно точно нельзя говорить об эквивалентном характере этого перевода через интерпретацию. С помощью вымышленных языков происходит конструирование особой лингвистической реальности в тексте. Дискурс-анализ здесь невозможен без погружения в дискурс-культуру произведения, без учета экстралингвистических факторов (знания о культуре и быте вымышленной вселенной, ее структуре, действующих лицах произведения и т.п.). В данном случае читатель также «примеряет» на себя роль соавтора, становясь активным интерпретатором синкретического поликодового текста.

Так, словесный компонент в Namárië выполняет структурообразующую, смыслопорождающую, экспрессивную и автоинтертекстуальную функции и выражается через фонетическую организацию (преобладание гласных и сонорных), развитую синонимию и свободный порядок слов, характерный для квенья. Графический компонент, представленный двумя системами письма (тенгвар и латиница), реализует структурообразующую, изобразительную и экспрессивную функции,

визуализируя культурную идентичность эльфийского языка. Дискурс-анализ демонстрирует синтез интерпретативной, интертекстуальной и интердискурсивной практик, проявляющийся в необходимости погружения в дискурс-культуру Арды для декодирования текста и установления связей с естественными языками-прототипами (финский, латынь). Вторичное порождение смысла осуществляется через конструирование особой лингвистической реальности, синтезирующей вербальные, графические и культурные коды в уникальный поликодовый комплекс.

Таблица 10. Дискурсивные практики поликодовых текстов (фигурные стихи, Concrete Poetry, тексты на артлангах)

№ п/п	Текст	Функции вербальных компонентов	Функции графических компонентов	Дискурсивные практики
1	С.М. Третьяков. Веер	Структурообразующая, смыслопорождающая	Структурообразующая, изобразительная, экспрессивная	Интердискурсивная
2	А.А. Вознесенский. Мошкара	Структурообразующая, смыслопорождающая	Характерологическая, экспрессивная	Интерпретативная + интердискурсивная
3	А.А. Вознесенский. «Мело, мело по всей земле...»	Структурообразующая, смыслопорождающая, интертекстуальная	Структурообразующая, экспрессивная, интердискурсивная	Интерпретативная + интертекстуальная + интердискурсивная
4	А.А. Вознесенский. Барнаульская	Структурообразующая, смыслопорождающая	Структурообразующая, изобразительная (комментирующая),	Интерпретативная + интертекстуальная

	булла	я, автоинтертекстуальн ая	интердискурсивная	ая + интердискурсив ная
5	Э. Каммингс. g-r-o-p-h-e-s-s- a-g-r (Grasshopper)	Смыслопорождающ ая, экспрессивная	Звукоподражательная, изобразительная, экспрессивная	Интерпретативн ая + интердискурсив ная
6	Дж.Р.Р. Толкин. Namárië	Структурообразующ ая, смыслопорождающа я, экспрессивная, автоинтертекстуальн ая	Структурообразующа я, изобразительная, экспрессивная	Интерпретативн ая + интертекстуальн ая + интердискурсив ная

Анализ представленных вербально-визуальных текстов демонстрирует доминирование интерпретативной стратегии, которая в большинстве случаев сочетается с интертекстуальной, раскрывая смысл произведений через визуальную форму и отсылки к культурным прецедентам. Включение интердискурсивной стратегии в одном из текстов («Барнаульская булла») указывает на способность фигурной поэзии интегрировать элементы различных жанров дискурса в художественный текст. Полученные результаты подтверждают, что ключевой механизм смыслопорождения в данных произведениях основан на взаимодействии графического и вербального кодов, направляемом выявленными дискурсивными стратегиями, аудиальный код несет вспомогательную функцию.

3.2. Дискурсивные трансформации лингвокультурологических единиц при смене и расширении знакового кода

Для сравнительного анализа трансформаций лингвокультурологических единиц при смене и расширении знакового кода

был сформирован корпус текстов, объединенных общим архетипическим сюжетным ядром, но реализованных в разных семиотических системах, жанрах и национальных культурах на протяжении более полувека. Ключевые параметры этих произведений, служащих эмпирической основой для последующего лингвокультурологического анализа, представлены в Таблице 11.

Таблица 11. Тексты для анализа

Текст	Год создания	Язык	Жанр	Семиотические коды
1. Ж. Роденбах. Мертвый Брюгге	1892	французский	повесть	вербальный
2.Э.В.Корнгольд. Мертвый город	1920	немецкий, итальянский, музыкальная нотация	опера	вербальный, аудиальный
3.Буало- Нарсежак. Из царства мертвых	1954	французский	роман	вербальный
4. А. Хичкок. Головокружение	1958	английский	фильм	вербальный, аудиальный, графический

Лингвокультурологический межтекстовый анализ произведений, созданных на разных языках с использованием разных семиотических кодов, в разные эпохи и с учетом самобытной национальной специфики, тем не менее воспроизводящих один сюжет, одни повторяющиеся модели – фрейм-сценарии, концепты и архетипические образы, – заслуживает отдельного внимания.

Исследование лингвокультурной специфики неотделимо от исторических и культурных реалий, в которых создавался текст. Исследование лингвокультурной специфики конкретного народа помогает сделать выводы о ценностной картине мира конкретной этнической или социальной группы и способствовать межкультурной коммуникации.

Е.А. Маклакова выделяет семь форм проявления лингвокультурологической специфики языковых явлений: «1) наименования исторических событий, хранящихся в исторической памяти народа; 2) наименования культурологических реалий; 3) наименования ономастических реалий; 4) наименования, связанные с национальными прецедентными текстами; 5) наименования национально-исторических безэквивалентных реалий; 6) наименования национально-материальных (бытовых) реалий; 7) наименования, отражающие национально-культурную символику (национально-культурные различия выявляются в цветовой символике, связанной с наименованием лиц: *черный, голубой*)» [цит. по: Стернин, 2011, с. 9].

Вышеуказанные формы составляют ту лингвокультурологическую парадигму, изучение которой поможет выявить национальную специфику конкретного языка. А лингвокультурная специфика — это «только такое отражение в явлениях языка явлений национальной культуры, которое поддается практическому выявлению и конкретному рациональному объяснению» [там же, с. 10]. Сам процесс этого «выявления» может осуществляться непосредственно в виде культурологического комментария, то есть объяснения явлений, отраженных в языке, фактами культуры. Как язык в диахроническом аспекте, сюжет «изменяется, чтобы продолжать функционировать [Косериу, 2001, с. 18].

Лингвокультурологический анализ текстов, воспроизводящих определенный сюжет на протяжении 66 лет, требует учета исторического контекста первой половины XX века, отмеченной катаклизмами, которые радикально трансформировали устоявшиеся смыслы, связанные с

архетипическими структурами, такими как *создатель и объект создания, виновник и жертва*. Подобная трансформация сюжета во времени актуализирует динамический аспект, ведь текст существует «как источник излучения, как источник возбуждения в нашем сознании многочисленных ассоциаций и когнитивных структур (от простых фреймов до гораздо более сложных ментальных пространств и возможных миров) [Кубрякова, 2004, с. 518].

Символистская повесть бельгийца Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюгге» (1892 г.), сюжет которой впоследствии был развит автором в пьесе «Мираж», опубликованной посмертно в 1900 году, стала текстом, «провоцирующим динамику культуры» [Лотман, 2000, с. 162], будучи принятым французской, а затем и американской лингвокультурой.

Пьеса «Мираж», опубликованная после смерти автора и не переиздававшаяся в единственном переводе М.В. Веселовской с 1910 г. на русском языке, очевидно, осталась лишь промежуточным текстом в развитии сюжета и изначального замысла, не став точкой смыслопорождения.

Скрытая музыкальность текстов Роденбаха привлекла Э.В. Корнгольда, написавшего в 1920 г. свою самую известную оперу «Мертвый город» на либретто, созданное его отцом. Опера «Мертвый город», которую 23-летний композитор хотел назвать «Триумф жизни», существенно отличается от остальных текстов с ярко выраженной декадентской или детективной окраской. Творчество Корнгольда «продлевает вплоть до конца двадцатых годов во многом уже исчерпавшую себя традицию позднего романтизма» [Векслер, 2014, с. 96]. Финал оперы, в котором Пауль убивает Мариэтту, схватившую косу его покойной жены, происходит во сне героя. Однако герой «освобождается от своей болезненной привязанности к мертвому городу» [там же]. Физически героиня гибнет во всех произведениях, кроме оперы, однако и там герой расстается с ней.

Повесть «Мертвый Брюгге» также вдохновила tandem авторов Буало – Нарсежак на создание романа «Из царства мертвых» 1954 г., на сюжет

которого в свою очередь был снят фильм А. Хичкока «Головокружение» (*Vertigo*) в 1956 г.

Прежде всего целесообразно выделить неизменно воспроизводимые структуры, свидетельствующие об общем начале и ценностно-смысловом ядре этих текстов. В терминологии У. Эко гиперпропозицию всех текстов можно свести к следующему: герой, потерявший любимую женщину, встречает другую, похожую на нее как две капли воды. Испытывая угрызения совести, он пытается придать ей максимальное сходство с той, которой уже нет в живых. Осознав невозможность этого, он теряет ее.

Основная тема произведений, зачарованность образом, несет в себе ядро мифа о Пигмалионе и Галатее: «здесь в некотором смысле подразумевается Пигмалион наизуоборот: ваятель, превращающий живую Галатею в мрамор. <...> он пишет портрет своей любовницы и тем самым ее уничтожает» [Барабтарло, 2010, с. 100-101]. Эти архетипические образы являются основными структурными актантами, третьим почти всегда становится место действия произведения – «мертвый» Брюгге у Роденбаха и Корнгольда, загадочный Сан-Франциско с городскими легендами у Хичкока.

Дискурс-культура проявляется как обрамленность, тексты всех упомянутых произведений не сводятся только к нарративным конструкциям – культура становится дискурсом. Лингвокультурологическая языковая специфика текстов отличается чрезвычайным богатством: в ней отражается и национальная культура, и особенности эпохи. Мертвый, застывший Брюгге с его «одинокими», «неподвижными» каналами, провинциальный, религиозный у Роденбаха и Корнгольда, перекликается с военным Парижем весны 1940 года у Буало-Нарсежака, «пустым» городом, по которому бродят главные герои. Это ощущение пустоты и ирреальности реального мира есть и у Хичкока: Сан-Франциско предстает как утренний и дневной город с пустыми дорогами, безлюдными местами паломничества главной героини – галереей, кладбищем, старым домом Карлотты.

Ирреальность эта присуща также главной героине во всех произведениях, таинственной и иллюзорной, скорее мертвой, чем живой, и для читателя, и для главного героя. У Роденбаха его покойная жена Мари появляется только в воспоминаниях Виана, ее образ как бы конструируется из косы золотистых волос, темных глаз, походки, того, что вторично воспроизводится в образе Жанны.

В либретто Корнгольда в выбранном им более удобном для пения имени Мариэтты уже воспроизводится эта вторичность, в третьем акте Мариэтта вступает в диалог с Мари, обращаясь к ее портрету: «Я тебя ищу, портрет. Хочу с тобой поговорить. <...> Ты умерла второй раз, гордая покойница. Из-за меня, живой, которая дала ему любовь» [Мертвый город, 1920]. Мариэтта сравнивает себя с «этим нарисованным призраком», чем приводит Пауля в ярость. После ее мнимой смерти герой восклицает, обращаясь к образу жены: «Теперь она точно похожа на тебя!» [там же]. Транскрипционная перекличка также возникает между именами Брюгге и Бригитты, набожной экономки Пауля.

Тема двойничества в опере раскрывается также через упоминание оперы Дж. Мейербера «Роберт-дьявол» о рыцаре Роберте, в душу которого вселяется дьявол. Мотив театра в театре предполагает использование метанарратива, в котором элементы театральной постановки включаются в действие. Мариэтта исполняет в опере роль Елены, которой также овладевает демон, «труппа Мариэтты разыгрывает на улицах Брюгге фантастическую сцену воскрешения мертвых» [Векслер, с. 97-98].

У Буало – Нарсежака и, соответственно, Хичкока эта иллюзорная героиня уже не остается за пределами текста, а становится гораздо более реальной, чем ее вторая, «настоящая» версия. Символическое имя Мадлен в романе «Из царства мертвых» становится единственным именем героев, которое заимствует Хичкок для «Головокружения», что отсылает к *мадленкам*, «печеньям воспоминаний» из романа М. Пруста «В поисках утраченного времени». У Буало-Нарсежака фантастичность образа Мадлен

неразрывно связана с изобразительным началом, портретами. В частности, Мадлен художница и училась живописи. Для Флавьера она уподобляется объекту искусства: в театральной ложе она выглядит как в картине («*Она выделялась подобно портрету*»), герой сравнивает ее с картинами да Винчи и придумывает полотна с ней («*Ощущая себя художником*», «*Ему хотелось вылепить голову статуи*», «*Женщина, будто сошедшая с портрета*»), описывает свои чувства языком живописи («*Эта любовь походила на чудесный гобелен*») [Из царства мертвых, 1954]. Рамочность текста позволяет олицетворять Мадлен с военной Францией – если весной 1940 года, когда герои встречаются и проводят вместе две недели, вокруг царит возбуждение, то в 1944 году Мадлен – это «*Франция, поверженная во прах*».

Миф об Орфее и Эвридике, упоминаемый на протяжении всего романа, придает Мадлен inferнальные черты: она принадлежит миру мертвых и стремится туда, Мадлен «*пахнет землей*», носит серый и коричневый цвета, даже волосы героини, в отличие от всех остальных произведений, не светлые, а темные, «*подкрашенные хной*», не настоящие. Флавьер – это Орфей, не способный и, как оказалось, не стремящийся вывести свою Эвридику из царства мертвых – «*он и правда ненавидел все, что было в ней животного, грубого*», человеческого [Из царства мертвых, 1954]. С неудовольствием он замечает следы возраста у Рене, в которой видел Мадлен.

Встреча с двойником становится фрейм-сценарием, организующим все тексты, «концентратом повествования» [Эко, 2005, с. 42]. Герой получает надежду на самовоскрешение через повторное обретение возлюбленной. Он одержимый наблюдатель, проявляющий инфантильную нежизнеспособность, травмированный или смертью жены в первых двух текстах, или потерей товарища из-за головокружения. Повторяющийся фрейдистский мотив стыда усиливается в текстах в динамическом аспекте: у Роденбаха и Корнгольда герой стыдится любовницы, которую приводит в свой дом, «храм», в Праздник Святой Крови, испытывая стыд перед покойной женой и

благочестивыми соседями («*Брюгге, я осквернил тебя и Мари*»). В опере этот стыд граничит со страхом и безумием: «*Волосы [жены], они не спят, а угрожают*» [Мертвый город, 1920]. У Буало-Нарсежака герой винит себя в смерти товарища, стыдится страха высоты, из-за которого уходит из полиции, стыдится того, что гуляет по городу, когда все французы призваны в армию, наконец, винит себя в смерти Мадлен и не решается сказать о ее смерти ее супругу, разрушив планы Жевиня и Рене, притворявшейся Мадлен. В картине Хичкока стыд героя связан преимущественно с акрофобией, лишаящей его способности противостоять мнимому самоубийству Мадлен, что также было акцентировано с придуманной для фильма сцены с разбирательством смерти Мадлен и речи коронера.

Цветовая палитра во всех произведениях также вызывает ассоциации с декадансом, смертью: неизменно серый цвет воды и неба в Брюгге у Роденбаха и Корнольда воспроизводится также у Буало-Нарсежака, там к нему присоединяется коричневый. А. Вежбицкая отмечает взаимосвязь между коричневым цветом и землей [Вежбицкая, 1996, с. 281], что также соотносится с романом «Из царства мертвых», где Мадлен-Эвридика буквально принадлежит подземному миру. Иконический зеленоватый свет в «Головокружении», связанный с образом Джуди, поддерживает ореол ее ирреальности: «*зеленый отсвет придает ее облику то же тонкое, призрачное обаяние*» [Хичкок, 1962].

Яркая музыкальная составляющая картины Хичкока, созданная композитором Бернардом Херрманном, актуализирует архетип несчастных возлюбленных, цитируя оперу «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, а именно лейтмотив томления, пронизывающий всю оперу и ставший кульминацией в знаменитой «Смерти Изольды» («*Liebestod*», «Любовь и смерть»). У Херрманна похожий лейтмотив звучит в теме *Scene D'Amour*.

Также, за исключением первоисточника, важную роль играет соперник главного героя: Франк у Корнольда, Жевинь у Буало – Нарсежака, Элстер в «Головокружении», создавая любовный треугольник.

В.И. Карасик называет изменение внешности важнейшим лингвокультурным сюжетным триггером [Карасик, 2019, с. 295]. Соотношение внешности и внутреннего содержания напрямую отсылает к взаимосвязи означаемого и означающего (субстанции выражения в терминологии У. Эко). Попытка героя сделать возлюбленную еще более похожей на умершую женщину становится сюжетным триггером, приблизившем трагический финал, наяву или во сне, как в опере Корнгольда.

В «Головокружении» А. Хичкока образ главной героини можно назвать интрадигетическим [Зенкин, 2023, с. 11], глубоко внедренным в повествование, обладающим иконическим характером и влияющим на судьбы героев. Отчасти он скопирован с портрета прабабушки Мадлен Карлотты, чьи элементы прически использует мнимая Мадлен. Подруга главного героя Мидж также изображает себя в образе Карлотты ради шутки и в надежде понравиться ему. Наконец, Джуди в финальной сцене надевает кольцо Карлотты с картины, не придавая этому значения. Важно отметить, что во всех произведениях волосы, цвет или прическа, являются важной деталью сходства, при этом у Буало-Нарсежака этот повтор воспроизводится дважды: Мадлен копирует портрет, а потом уже настоящая Рене или Джуди под воздействием героя копирует прическу Мадлен.

Так, центральный образ героини, ее облик, в отличие от большинства произведений искусства, в которых «искусственные визуальные изображения (картины, скульптуры и т. п.) используются на сцене лишь как элементы реквизита и/или визуальные метафоры, а не как агенты драматического действия; в восприятии зрителя они не выдерживают сравнения с живыми телами актеров, не доходят до автономии действующих лиц» [там же, с. 17], становится такой же воспроизводимой структурой в тексте. Обрамленность, амбивалентность и эфемерность – ключевые черты образа-призрака по С. Зенкину – сакрализуют ее, наделяя фантастическими чертами. Рамкой является портрет в фильме Хичкока, также рамкой, отделяющей образ героини от реального мира, в широком смысле может быть назван весь

сконструированный образ Мадлен у Буало-Нарсежака и в «Головокружении». Происходит деконструкция начального образа и его последующая реконструкция.

Все четыре авторские фигуры вступают в диалог друг с другом, воспроизводя архетипические образы, мифологические образы, фрейм-сценарии и мотивы, создавая уникальную дискурс-культуру произведения. Переосмысление текста в динамическом аспекте обусловлено национальными и историческими особенностями, а также семиотическими системами, благодаря которым они реализовываются. В опере Корнгольда и картине Хичкока в полной мере реализована интердискурсивная практика, связанная с возникновением поликодового текста по отношению к первоисточнику – Роденбаху в первом случае и Буало-Нарсежаку во втором.

Таким образом, опера Корнгольда актуализирует интерпретативную и интердискурсивную практики через синтез вербального и аудиального кодов, тогда как фильм Хичкока реализует интертекстуальную и интердискурсивную практики посредством поликодового взаимодействия вербального, аудиального и графического компонентов. Дискурс-анализ демонстрирует сохранение инвариантного ядра фабулы и мотивной структуры при вариативном преобразовании сюжета и ключевых образов. Происходит трансформация дискурсивных практик в ситуациях вторичного порождения текста, где национально-специфические элементы (Брюгге конца XIX века, Франция времен Второй мировой войны, Сан-Франциско середины XX века) переосмысляются через призму новых семиотических систем, сохраняя архетипическое ядро мифологической составляющей и организуя повествование вокруг фрейм-сценария встречи с двойником.

Таблица 12. Содержательная соотнесенность интерсемиотических переводов с оригиналом

		Фабула	Сюжет	Ключевые образы	Мотивная структура	Дискурсивные практики
Текст оригинала: Ж. Роденбах.	Э.В. Корнгольд. Мертвый город (опера)	+	—	+/-	+	Интерпретативная + интердискурсивная
Мертвый Брюгге (повесть)	Буало-Нарсежак. Из царства мертвых (роман)	+	+/-	+/-	+	Интерпретативная
	А. Хичкок. Головокружение (фильм)	+	+/-	+/-	+	Интертекстуальная + интердискурсивная

Сравнительный анализ трансформаций романа Ж. Роденбаха в оперу, детективный роман и кинофильм выявил универсальное сохранение фабулы и мотивной структуры как инвариантного ядра при интерсемиотическом переносе. Напротив, вариативность сюжета и ключевых образов указывает на избирательность интерпретации, обусловленную целевой семиотической системой и дискурсивными практиками автора-интерпретатора. Данный случай наглядно иллюстрирует синкретизм дискурсивных практик (интерпретативной, интертекстуальной, интердискурсивной), актуализирующихся при масштабной адаптации текста и его погружении в новое культурно-историческое и семиотическое пространство.

Выводы по Главе 3

Проведенное в Главе 3 исследование порождения и интерпретации художественных поликодовых комплексов показывает культурно значимые синкретические трансформации дискурсивных практик в ситуации интерсемиозиса.

На примере фигурных стихов и *concrete poetry* (С. Третьяков, А. Вознесенский, Э. Каммингс) выявлено доминирование интерпретативной дискурсивной практики, которая в большинстве случаев сочетается с интертекстуальной. Это раскрывает смысл произведений не только через вербальную составляющую, но и через визуальную форму, а также с помощью реализации специфических культурных фреймов. Взаимодействие вербального и графического кодов носит взаимодополняющий характер: вербальные компоненты выполняют структурообразующую и смыслопорождающую функции, в то время как графические — изобразительную, экспрессивную и, что особенно важно, характерологическую и структурообразующую. Включение интердискурсивной практики, как в тексте «Барнаульской буллы» А. Вознесенского, демонстрирует способность фигурной поэзии интегрировать элементы различных жанров и типов дискурса в художественное целое, расширяя его смысловые границы. Аудиальный код, присутствуя имплицитно, выполняет в данном случае вспомогательную, но необходимую функцию, завершая синтетическую природу текста.

Центральным для главы стал анализ формальной и содержательной соотнесенности крупных интерсемиотических переводов. Лингвокультурологический анализ поликодовых текстов выявил, что при трансформации вербального текста из одной знаковой системы в другую (повесть «Мертвый Брюгге» Ж. Роденбаха — опера, роман, фильм) на содержательном уровне инвариантным смысловым ядром, сохраняемым при

любой дискурсивной трансформации, являются фабула, ключевые концепты и мотивная структура. Напротив, сюжет и ключевые образы подвергаются наибольшей трансформации и адаптации, что обусловлено необходимостью вписывания исходного текста в новые жанровые, институциональные и семиотические рамки (например, визуальный язык кинематографа).

Таким образом, интерсемиотический перевод в поликодовых текстах предстает не как простое дублирование содержания с помощью языков (кодов) разных семиотических систем, а как сложный процесс редистрибуции смыслов и мутации этих систем. Данный процесс управляется синкретическим комплексом дискурсивных практик: интерпретативной (направленной на поиск адекватных соответствий в новой системе), интертекстуальной (обеспечивающей диалог с культурным контекстом оригинала) и интердискурсивной (позволяющей интегрировать элементы иных дискурсов). В результате авторская стратегия смыслопорождения, изначально заложенная в поликодовом тексте, дополняется активной интерпретирующей деятельностью реципиента, который становится соавтором в процессе декодирования художественных смыслов. Поликодовый текст, таким образом, доказывает свою способность быть не статичным объектом, а динамичной средой для непрерывного процесса интерсемиотического перевода и смыслопорождения в рамках дискурс-культуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование посвящено комплексному изучению дискурсивных практик в коммуникативных ситуациях интерсемиозиса в лингвокультурологическом аспекте. В Главе 1 работы был осуществлен критический анализ и синтез ключевых положений теории дискурса и теории интерсемиотического перевода, что позволило сформировать терминологический аппарат и методологический фундамент исследования. В результате было установлено, что продуктивное исследование синкретической реализации дискурсивных практик при интерпретации поликодовых текстов требует рассмотрения дискурса как сложного коммуникативного явления, погруженного в широкий культурно-исторический контекст. В рамках такого понимания дискурс трактуется как «дискурс-культура» — особое культурное пространство, в котором реализуются специфические практики смыслопорождения, дискурсивные практики. Введение термина «дискурс-культура» объясняется его функциональным потенциалом в рамках современного дискурс-анализа и лингвокультурологических исследований: синкретическое соединение определенных дискурсивных практик (интерпретативных, интертекстуальных), реализующихся в поликодовых текстах в ситуации интерсемиозиса, обусловлено конкретным культурным полем (культурой модернизма / романтизма / культурой русского авангарда).

В результате исследования был выделен комплекс дискурсивных практик, необходимых для осуществления интерсемиотического перевода: интерпретативная (активное смыслопорождение реципиентом), интертекстуальная (диалог с культурными прецедентами) и интердискурсивная (интеграция элементов разных дискурсов в новое целое).

Выяснено, что концепт служит для реконструкции культурно-значимых смыслов, а фрейм моделирует сценарии их дискурсивной

реализации в интерсемиотическом переводе. Архетип выступает в качестве устойчивой «порождающей модели», содержание которой вариативно воплощается в конкретных мотивах, обеспечивающих связность поликодового текста.

Концептуальный и мотивный анализ поликодового текста с его ключевыми единицами – концептом, архетипом, мотивом и фреймом, – был обоснован в ситуациях интерсемиозиса в качестве основного инструмента интерпретации, позволяющего анализировать культурные коды, организующие поликодовое пространство текста.

В главах 2 и 3 представлен анализ конкретного материала — дискурсивных практик, реализующихся в художественных поликодовых текстах различных эпох и жанров. Эмпирическое исследование визуальной поэзии, музыкальных и вокальных произведений, а также масштабных интерсемиотических трансферов смысла (вербальный текст — опера, вербальный текст — кинофильм) полностью подтвердило выдвинутую гипотезу. Было установлено, что интерсемиотическая трансформация, хотя и не является полностью эквивалентной, возможна благодаря наличию единиц соответствия между разными семиотическими системами. Эти единицы были выявлены и систематизированы на двух уровнях. На формальном уровне такими элементами, обеспечивающими связь с источником и его узнаваемость, выступают супрасегментные характеристики: ритмическая организация, рифма и фоника. На содержательном уровне в качестве инвариантного смыслового ядра, сохраняемого при любой дискурсивной трансформации, выступают ключевые концепты и мотивная структура текста. Напротив, сюжет и архетипические образы демонстрируют наибольшую вариативность, подвергаясь неизбежной адаптации.

Проведенный анализ наглядно продемонстрировал, что синкретический комплекс выделенных ранее дискурсивных практик управляет процессами смыслопорождения в ситуациях интерсемиотического

перевода. Интерсемиозис представляет из себя не механическое дублирование содержания разными кодами, а сложный процесс редистрибуции смыслов, мутации знаковых систем внутри нового поликодового единства. Так, в фигурных стихах доминирует интерпретативная дискурсивная практика, направляющая взаимодействие вербального и графического кодов, которая часто усиливается интертекстуальными отсылками. В музыкальных произведениях вербальный компонент (либретто, программа) часто выполняет роль смыслового ключа, в то время как музыкальный код самостоятельно реализует звукоподражательную, экспрессивную и автоинтертекстуальную функции, формируя интерпретативные дискурсивные практики. В крупных дискурсивных трансформациях (художественный текст – опера) интерпретативная и интердискурсивная практики обеспечивают вписывание исходного текста в новые жанровые формулы оперного театра или кинематографа.

В результате проведенного анализа установлено, что жанровая принадлежность поликодового текста является ключевым фактором, определяющим специфику синкретизма дискурсивных практик. В визуальной поэзии (фигурные стихи, Concrete Poetry) доминирование интерпретативной и интертекстуальной практик раскрывает смысл через синтез вербальной составляющей и визуальной формы, где графический код выполняет структурообразующую и характерологическую функции. Вокальные жанры (романс, опера) демонстрируют иную конфигурацию: вербальный компонент сохраняет смыслопорождающую и структурообразующую роль, часто усложняясь за счет интертекстуальности, в то время как музыкальный код берет на себя функции эмоциональной конкретизации, усиления экспрессии и характеристики персонажей. В инструментальной программной музыке (симфония) вербальный компонент (программа, заголовки) предстает в роли смыслового ключа, а музыкальные

средства самостоятельно реализуют звукоизобразительные и автоинтертекстуальные функции, формируя сложные дискурсивные практики: именно жанр задает иерархию семиотических кодов и определяет доминирующий тип дискурсивной практики в ситуации интерсемиотического перевода.

Таким образом, поликодовый текст предстает как динамичная среда для непрерывного процесса интерсемиотического перевода, где изначальная авторская стратегия смыслопорождения дополняется активной интерпретирующей деятельностью реципиента, который, по сути, становится соавтором. Внесенный данным исследованием вклад в теорию дискурса и интерсемиотического перевода заключается в системном описании механизмов взаимодействия вербальных и невербальных элементов поликодовых текстов через призму реализующихся в них дискурсивных практик.

В качестве перспектив дальнейшего исследования можно выделить разработку на основе полученных результатов методики анализа гибридных текстов для задач цифровой гуманитарной науки, в частности — для обучения нейросетей распознаванию и генерации сложных поликодовых высказываний, а также экспериментальное исследование когнитивных механизмов восприятия интерсемиотических трансформаций реципиентом.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аврорин, В. Н. Проблемы изучения функциональной стороны языка / В. Н. Аврорин. – М.: Наука, 1975. – 276 с.
2. Анеликова, П. Е. Особенности эквиритмического перевода песенного текста в музыкальных мультфильмах / П. Е. Анеликова // Проблемы языка и перевода в трудах молодых ученых. – 2021. – № 20. – С. 37-43.
3. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства: исследование / М. Г. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 341 с.
4. Арутюнова, Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь / Н. Д. Арутюнова. – М.: «Советская энциклопедия», 1990. – С. 136-137.
5. Аскольдов, С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность: Антология; Под ред. В.Н. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267-280.
6. Барт, Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 373 с.
7. Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин. – Л.: Прибой, 1929. – 179 с.
8. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1979. – 424 с.
9. Бенвенист, Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: Эдиториал УРСС, 2009. – 448 с.
10. Бернацкая, А. А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние / А. А. Бернацкая // Речевое общение: Специализированный вестник. – 2000. – №. 3 (11). – С. 104–110.
11. Богумил, Т. А. Образ Барнаула в поэзии барнаульцев / Т. А. Богумил // Филология и человек. – 2019. – № 3. – С. 101-115.

12. Бодуэн де Куртенэ, И. А. Избранные труды по общему языкознанию: в 2 т. / И. А. Бодуэн де Куртенэ. – М., 1963. – 391 с.
13. Болдырев, Н. Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики / Н. Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. – № 1. – С. 18-36.
14. Болдырев, Н. Н. Концепт и значение слова / Н. Н. Болдырев // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / Под ред. И. А. Стернина. – Воронеж: Воронеж.гос. ун-т, 2001. – С. 25-36.
15. Большакова, А. Ю. Архетип – концепт – культура / А. Ю. Большакова // Вопросы философии. – 2010. – № 7. – С. 47-57.
16. Большакова, А. Ю. Литературный архетип / А. Ю. Большакова // Литературная учеба. – 2001. – № 6. – С. 169–173.
17. Большакова, Л. С. О содержании понятия «поликодовый текст» / Л. С. Большакова // Вестник Самарского государственного университета. – 2008. – № 4 (63). – С. 19-24.
18. Борщевский, И. С. Проблема выбора слова в интерсемиотическом переводе на примере аудиодескрипции (тифлокомментирования) / И. С. Борщевский // Филология и лингвистика. – 2019. – № 1 (10). – С. 30-37.
19. Бразговская, Е. Е. Авторские языки для «возможных» миров: Х. Л. Борхес, У. Эко и Дж. Р. Толкиен / Е. Е. Бразговская [Электронный ресурс] // Филолог. ПГПУ. – Режим доступа: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_138 (дата обращения: 01.06.2025).
20. Бразговская, Е. Е. Семиотика. Языки и коды культуры: учебник и практикум для академического бакалавриата / Е. Е. Бразговская. – М.: Юрайт, 2019. – 187 с.
21. Брыксина, И. Е. Лингвокультурема как единица содержания билингвального / бикультурного обучения иностранным языкам в высшей школе / И. Е. Брыксина // Вестник ТГУ. – 2009. – №1. – С. 102-110.

22. Булаева, Н. Е., Богатова, Ю. А. К вопросу о структурно-семантических особенностях лексики в произведениях англоязычной научной фантастики / Н. Е. Булаева, Ю. А. Богатова // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2015. – № 4-1(64). – С. 111-115.

23. Васильева, С. Н. Интерактивность как уникальное свойство художественного текста / С. Н. Васильева // Вестник Чувашского государственного педагогического университета. – 2019. – № 4(104). – С. 30-38.

24. Ваганова, И. Ю. «Внеземные» языки в произведениях художественной фантастики: лингвокреативный аспект / И. Ю. Ваганова // *Lingua mobilis*. – 2011. – № 2(28). – С. 18-26.

25. Векслер, Ю. С. «Мертвый город»... Брюгге в романе Ж. Роденбаха и опере Э. В. Корнгольда / Ю. С. Векслер // Научный вестник Московской консерватории. – № 3. – 2014. – С. 92–107.

26. Вежбицкая, А. Русские культурные скрипты и их отражение в языке / А. Вежбицкая // Русский язык в научном освещении. № 2(4). – М., 2002. – С. 6-34.

27. Вежбицкая, А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая; пер. А. Д. Шмелев. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 289 с.

28. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая; [пер. с англ.]; отв. ред. и сост. М. А. Кронгауз; вступ. ст. Е. В. Падучевой. – М.: Рус. Слов., 1996. – 411 с.

29. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Л.: Гослитиздат, 1940. – 648 с.

30. Вознесенский, А. А. Casino «Россия»: Новые стихи и видеомы / А. А. Вознесенский. – М.: ТЕРРА, 1997. – 242 с.

31. Вознесенский, А. А. Аксиома самоиска / А. А. Вознесенский. – М.: СП «Икпа», 1990. – 561 с.

32. Воробьев, В. В. Лингвокультурология (теория и методы): монография / В. В. Воробьев. – М., 1997. – 331 с.
33. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
34. Гайер К. Е. Семиотическая интерпретативная стратегия понимания текстов, связанных отношениями взаимопроникновения (на материале текстов научных работ У. Эко и романа «Маятник Фуко»): автореф. дисс. ... к. филол. н. / К.Е. Гайер. – Екатеринбург, 2016. – 23 с.
35. Ганзбург, Г. И. О либреттологии / Г. И. Ганзбург // Советская музыка. – 1990. – № 2. – С. 78-79.
36. Ганзбург, Г. И. Шубертоведение и либреттология [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://hansburg.narod.ru/schublib.htm> (дата обращения: 01.06.2025).
37. Гарбовский, Н. К. Теория перевода / Н. К. Гарбовский. – М.: Изд-во Моск-го ун-та, 2004. – 544 с.
38. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. – М.: Наука, 1994. – 304 с.
39. Гаспаров, Б. М. Пять опер и симфония / Б. М. Гаспаров. – М.: «Классика XXI», 2009. – 320 с.
40. Гаспаров, Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
41. Гацура, Н. И. Модель образа персонажа в оригинале и переводе через призму когнитивного подхода / Н. И. Гацура // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2024. – № 4 (83). – С. 218-225.
42. Гиреев, Д. А. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» / Д. А. Гиреев. – Орджоникидзе, 1958. – 206 с.

43. Гришина, Т. Г., Богданова, О. А. О происхождении литературоведческого понятия «полифония» / Т. Г. Гришина, О. А. Богданова // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2017. – № 2. – С. 21-25.

44. Дейк, Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк; пер. с англ., сост. В. В. Петрова, под ред. В. И. Герасимова. – М.: Прогресс, 1989. – 310 с.

45. Демьянков, В. З. Когниция и понимание текста / В. З. Демьянков // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2005. – № 3. – С. 5–10.

46. Демьянков, В. З. Фрейм // Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина; под общ. ред. Е. С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. – С. 187-189.

47. Десятов, В. В., Куляпин, А. И. Барнаульский миф в русской литературе / В. В. Десятов, А. И. Куляпин // Культура и текст. – 1998. – № 3. – С. 187-200.

48. Жарина, О. А. "Концепт" vs "фрейм": проблема дефиниции и соотношения понятий в современной когнитивной лингвистике / О. А. Жарина // Балтийский гуманитарный журнал. – 2017. – №3 (20). – С 43-46.

49. Жилина, В. А. Мифология и идеология / В. А. Жилина // Актуальные вопросы современной науки. – 2009. – №8. – С. 119-124.

50. Забелина, М. Н., Синянская, Н. А. Франц Шуберт – основоположник жанра романтической немецкой Lied / М. Н. Забелина, Н. А. Синянская // Молодежь и XXI век – 2018: Материалы VIII Международной молодежной научной конференции. В 5-ти томах / Под ред. А. А. Горохова. – Курск, 2018. – С. 271-274.

51. Зенкин, С. Н. Imago in fabula: Интрадигетический образ в литературе и кино / С. Н. Зенкин. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – 624 с.

52. Зусман, В. Г., Фролов, А. А. Межкультурная коммуникация: Учеб. пособие / В. Г. Зусман, А. А. Фролов. – Н. Новгород, 2001. – 314 с.
53. Иерусалимская, А. О. Интертекстуальность vs. интердискурсивность как сложившийся дискурс / А. О. Иерусалимская // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2016. – № 2. – С. 104-111.
54. Ильин, В. В., Калинин, А. Л. Природа науки / В. В. Ильин, А. Л. Калинин. – М., 1985. – 230 с.
55. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М., 1996. – 253 с.
56. Иссерс, О. С. Дискурсивная практика как наблюдаемая реальность / О. С. Иссерс // Вестник Омского университета. – 2011. – №4. – С. 227-232.
57. Казаков, Д. Л. Человек языкатый / Д. Л. Казаков. – М.: Эксмо, 2020. – 304 с.
58. Казакова, С. В. Аудиальная культура: сущность, структура, функции / С. В. Казакова // Известия Уральского государственного университета: Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2010. – Т. 81. – № 4. – С. 43-54.
59. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
60. Карасик, В. И. Дискурс / В. И. Карасик // Дискурс-Пи. – 2015. – № 3-4. – С. 147-148.
61. Карасик, В. И. Лингвокультурные концепты: подходы к изучению / В. И. Карасик // Социолингвистика вчера и сегодня: Сб. науч. трудов. Рос. акад. наук, Ин-т науч. информации по обществ. наукам / Отв. ред. Трошина Н. Н. – М., 2004а. – С. 130-159.
62. Карасик, В. И. Лингвокультурные концепты: подходы к изучению / В. И. Карасик // Социолингвистика вчера и сегодня: Сб. науч. трудов. Центр

гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. языкознания / Отв. ред. Трошина Н. Н. – М., 2008. – С. 127-155.

63. Карасик, В. И. О типах дискурса / В. И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. – Волгоград: Перемена, 2000. – С. 5–20.

64. Карасик, В. И. Языковая спираль: ценности, знаки, мотивы: монография / В. И. Карасик. – М.: Гнозис, 2019. – 424 с.

65. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – М.: ГНОЗИС, 2004b. – 390 с.

66. Карасик, В. И. Языковые мосты понимания: монография / В. И. Карасик. – М.: Дискурс, 2019. – 524 с.

67. Караулов, Ю. Н., Петров, В. В. От грамматики текста к когнитивной теории дискурса / Ю. Н. Караулов, В. В. Петров // Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. – М.: Прогресс, 1989. – С. 5–11.

68. Карпухина, В. Н. «Ловец на хлебном поле»: аксиология нового перевода / В. Н. Карпухина // Актуальные вопросы лингвистики и литературоведения. Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции памяти доктора филологических наук, профессора Л.А. Араевой / Под ред. Н. В. Мельник. – Кемерово, 2022. – С. 100-106.

69. Карпухина, В. Н. Конструирование лингвистической реальности при смене семиотического кода культуры: монография / В. Н. Карпухина. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2013. – 232 с.

70. Карпухина, В. Н. Конструирование лингвистической реальности при смене семиотического кода культуры: автореф. дисс. ... д. филол. н. / В. Н. Карпухина. – Пермь, 2013. – 44 с.

71. Карпухина, В. Н., Николаева, О. Е. Интерсемиотический перевод в аспекте вымышленных языков / В. Н. Карпухина, О. Е. Николаева // Современные исследования социальных проблем. – 2021. – Т. 13. – № 1. – С. 168-177.

72. Карпухина, В. Н., Николаева, О. Е. Особенности интерсемиотического перевода текста при смене вербального кода на музыкальный / В. Н. Карпухина, О. Е. Николаева // Гуманитарные исследования. – 2021. – № 3(79). – С. 25-28.

73. Катфорд, Дж. Лингвистическая теория перевода: Об одном аспекте прикладной лингвистики / Дж. Катфорд. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 208 с.

74. Кибрик, А. А. Когнитивные исследования по дискурсу / А. А. Кибрик // Вопросы языкознания. – 1994. – № 5. – С. 126–137.

75. Кибрик, А. А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов / А. А. Кибрик // Вопросы языкознания. – 2009. – № 2. – С. 2-21.

76. Коваленко, И. В. Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте: постановка проблемы / И. В. Коваленко // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 2(56). – С. 50-53.

77. Кожина, М. Н. Стилистика русского языка: учебник / М. Н. Кожина, Л. Р. Дускаева, В. А. Салимовский. – 4-е изд., стереотип. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 464 с.

78. Косериу, Э. Синхрония, диахрония и история: Проблема языкового изменения / Э. Косериу. Пер. с исп. Изд. 3-е. – М. : Едиториал УРСС, 2010. – 208 с.

79. Красных, В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? (Человек. Сознание. Коммуникация) / В. В. Красных. – М., 1998. – 352 с.

80. Красных, В. В. Основы психолингвистики и теории коммуникации: Курс лекций / В. В. Красных. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2001. – 270 с.

81. Кубрякова, Е. С. Динамическое представление синхронной системы языка / Е. С. Кубрякова // Гипотеза в современной лингвистике. – М.: Наука, 1980. – С. 217-261.
82. Кубрякова, Е. С. О тексте и критериях его определения / Е. С. Кубрякова // Текст. Структура и семантика. Т. 1. – М., 2001. – С. 72-81.
83. Кубрякова, Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова. – М.: Языки славянских культур, 2004. – 560 с.
84. Куприна, Е. Ю. Субъектные дислокации сотворчества в контексте триады Б. В. Асафьева / Е. Ю. Куприна // Научный вестник Московской консерватории. – 2019. – № 2 (37). – С. 116-131.
85. Кэмпбелл, Д. Тысячеликий герой / Д. Кэмпбелл; Пер. с англ. – М.: РЕФЛ-бук, 1997. – 378 с.
86. Курс общей лингвистики / ред. Ш. Балли и А. Сеше. – Екатеринбург: Изд-во Урал.ун-та, 1999. – 432 с.
87. Ларош, Г. А. Опера. Избранные статьи / Г. А. Ларош. – М.: Юрайт, 2017. – 267 с.
88. Латышев, Л. К., Северова, Н. Ю. Технология перевода: учебник и практикум для академического бакалавриата / Л. К. Латышев, Н. Ю. Северова. 4-е изд. – М.: Юрайт, 2017. – 27 с.
89. Лебедев, С., Поспелова, Р. *Musica latina*: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке / С. Лебедев, Р. Поспелова. – СПб.: Композитор, 2000. – 256 с.
90. Левшунов, Н. Д. Принципы «реконструкции» вымышленных языков (на материале учебных пособий языка квенья) / Н. Д. Левшунов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 4-1 (58). – С. 128-131.

91. Лихачев, Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / Под ред. проф. В. П. Нерознака. – М., 1997. – С. 280-287.
92. Логиновская, Е. В. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» / Е. В. Логиновская. – М.: Худ. лит., 1977. – 118 с.
93. Ломинадзе, С. В. Поэтический мир Лермонтова / С. В. Ломинадзе. – М.: Современник, 1985. – 288 с.
94. Лосев, А. Ф. Миф. Число. Сущность / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
95. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман // Семиосфера / Ю. М. Лотман. - СПб. : Искусство - СПб., 2000. - С. 12-149.
96. Лотман, М. Ю. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / М. Ю. Лотман. – М., 1994. – 547 с.
97. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
98. Лотман, Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб., 1998. – 702 с.
99. Лукашевич, Е. В. Когнитивная семантика: эволюционно-прогностический аспект / Е. В. Лукашевич. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2002. – 234 с.
100. Маклакова, Е. А. О понятии лингвокультурологической специфики значения слова / Е. А. Маклакова // Текст. Дискурс. Картина мира. – 2011. – Вып. 7. – С. 3–9.
101. Макушева, Ж. Н. К вопросу о дискурсе и его соотношении с текстом / Ж. Н. Макушева // Вестник Бурятского государственного университета. – 2008. – № 11. – С. 75-79.
102. Маричева, И. В. Элегичность как одна из основ стиля оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» / И. В. Маричева // Вестник Челябинского государственного педагогического университета – 2009. – № 9. – С. 264-270.

103. Марьина, О. В. Лингвокультурология: учебно-методическое пособие / О. В. Марьина, М. А. Винокурова, В. Ю. Краева. – Барнаул: АлтГПУ, 2024. – 92 с.
104. Маслов, Ю. С. Избранные труды: Аспектология. Общее языкознание / Ю. С. Маслов. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 840 с.
105. Маслова, В. А. Лингвокультурология / В. А. Маслова. – М.: Academia, 2001. – 208 с.
106. Махов, А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки / А. Е. Махов. – М.: Лабиринт, 1993. – 126 с.
107. Махов, А. Е. *Musica literaria*: Идея словесной музыки в европейской поэтике / А. Е. Махов. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
108. Мелетинский, Е. М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов / Е. М. Мелетинский // Бессознательное: сборник. – Новочеркасск, 1994. – С. 159-167.
109. Мечковская, Н. Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура: Курс лекций / Н. Б. Мечковская. 2-е изд., испр. – М. Издательский центр «Академия», 2007. – 432 с.
110. Минаева, Э. В., Пономарёва, Т. А. Современная визуальная поэзия: в поисках невыразимого / Э. В. Минаева, Т. А. Пономарёва // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации» / Под ред. В. П. Казарина. – Симферополь, 2011. – Том 24 (63), № 2. Часть 2. – С. 514.
111. Минченко, Д. А. Как нам было страшно! / Д. А. Минченко [Электронный ресурс] // Огонек. 2002. – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20120212001823/http://www.ogoniok.com/archive/2002/4734/08-08-11/> (дата обращения: 16.05.2025).
112. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга первая. – М., 1975. – 515 с.

113. Мурьянов, М. Ф. Лермонтовский «Демон» в Зимнем дворце / М. Ф. Мурьянов // Лермонтовский сборник. – Л.: Наука, 1985. – С. 315—317.

114. Мхитарьян, Г. С. Некоторые приемы эквиритмического перевода (на материале русскоязычных кавер-версий иностранных песен) / Г. С. Мхитарьян // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2021. – Т. 163, № 1. – С. 81-92.

115. Набоков, В. Лаура и ее оригинал: фрагменты романа / В. Набоков. – СПб: «Азбука-классика», 2010. – 384 с.

116. Николаева, О. Е., Гребнева М. П. Динамика образа главного героя в редакциях (первой, третьей и шестой) поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» / О.Е. Николаева, М.П. Гребнева // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – № 4 (35). – 2019. – С. 56-60.

117. Николаева, О. Е. Интерсемиотический перевод песенного творчества Франца Шуберта на музыкальный язык / О. Е. Николаева // Языки и литература в поликультурном пространстве. – 2019. – № 5. – С. 88-90.

118. Николаева, О. Е. Концептуальный анализ поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон»: лингвокультурологический аспект / О.Е. Николаева // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – № 3(78). – 2023. – С. 235-239.

119. Николаева, О. Е. Особенности интерпретации замысла поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» в либретто одноименной оперы А. Г. Рубинштейна / О. Е. Николаева // Филологический аспект. – 2018. – № 11(43). – С. 194-200.

120. Николаева, О. Е., Карпухина, В. Н. Особенности интерсемиотического перевода текста при смене вербального кода на музыкальный / О. Е. Николаева, В. Н. Карпухина // Гуманитарные исследования. Журнал фундаментальных и прикладных исследований. – № 3 (79). – 2021. – С. 25-28.

121. Олешков, М. Ю. Основы функциональной лингвистики: дискурсивный аспект: учеб. пособие для студентов фак. рус. яз. и лит. /

М. Ю. Олешков. – Нижний Тагил: Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия, 2006. – 146 с.

122. Панкова, М. В. Интерсемиотический перевод в типологическом аспекте (по материалам экранизаций произведений А. К. Дойля): автореферат дисс. ... к.ф.н. / М. В. Панкова. — М. 2024. — 24 с.

123. Панкова М. В. Стратегии интерсемиотического перевода (на материале экранизаций шерлокианы) / М. В. Панкова // Теория языка и межкультурная коммуникация. – 2023. – № 2 (49). – С. 287-299.

124. Петраева, Т. В., Гацура, Н. И. Языковые особенности англоязычных интернет-мемов и способы их перевода с английского на русский язык / Т. В. Петраева, Н. И. Гацура // Дайджест-2021/2022. Сборник статей. Отв. редактор Е. Г. Воскресенская. – Омск, 2023. – С. 103-110.

125. Пеше, М. Прописные истины. Лингвистика, семантика, философия / М. Пеше // Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса. – М.: Прогресс, 1999. – С. 225-290.

126. Питерс, Б. Прикладная этнолингвистика – это лингвокультурология, но лингвокультурология ли? / Б. Питерс // Жанры речи. – 2017. – № 1(15). – С. 37-50.

127. Поппер, К. Логика и рост научного знания / К. Поппер. – М.: Прогресс, 1977. – 300 с.

128. Прозерский, В. В. Проблема текста в перформативных и формативных искусствах / В. В. Прозерский // Казанский педагогический журнал. – 2017. – № 1(120). – С. 148-152.

129. Прохорова, Л. П., Аникеева, Е. С. Визуальная поэзия как особый жанр / Л. П. Прохорова, Е. С. Аникеева // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2008. – № 2(34). – С. 169–174.

130. Пульхритудова, Е. М. «Демон» как философская поэма / Е. М. Пульхритудова // Творчество М. Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения, 1814–1964. – М.: Наука, 1964. – С. 76-105.

131. Пъеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пъеге-Гро; Пер. с фр., общ. ред. и вступ. Г. К. Косикова. – М., 2008. – 240 с.
132. Русская грамматика. В 2-х т. Т. 1. Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология / Н. С. Авилова, А. В. Бондаренко, Е. А. Брызгунова и др. – М.: Наука, 1980. – 783 с.
133. Русская грамматика. В 2-х т. Т. 2. Синтаксис / Е. А. Брызгунова, К. В. Габучан, В. А. Цикович и др. – М.: Наука, 1980. – 709 с.
134. Саликова, О. Р. Лейтмотив ада в романе Л. М. Леонова «Пирамида» / О. Р. Саликова // Вестник ТГУ. – 2012. – №12. – С. 236-241.
135. Свешникова, О. А. Использование фонологической теории Е.А. Брызгуновой при обучении РКИ / О. А. Свешникова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. – 2015. – № 2. – С. 24-29.
136. Селезнева, Л. В. Исследования дискурса в современной лингвистике: опыт, направления, проблемы / Л. В. Селезнева // Вестник СВФУ. – 2011. – №4. – С. 119-124.
137. Семьян, Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема: автореф. дисс. ... д. филол. н. / Т. Ф. Семьян. – Самара, 2006. – 40 с.
138. Серов, А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика / А. Н. Серов // Избранные статьи: в 2 т. Т. 2. – М.: Музгиз, 1957. – С. 187–216.
139. Сидорова, М. Ю., Шувалова О. Н. Интернет-лингвистика: вымышленные языки / М. Ю. Сидорова, О. Н. Шувалова. – М.: Изд-во «1989.ru», 2006. – 184 с.
140. Сироткина, И. Свободное движение и пластический танец в России / И. Сироткина. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 325 с.
141. Слышкин, Г. Г. Дискурс и концепт (о лингвокультурном подходе к изучению дискурса) / Г. Г. Слышкин // Языковая личность:

институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. / под ред. В. И. Карасика, Г. Г. Слышкина. – Волгоград: Перемена, 2000. – С. 38-45.

142. Смирнов, И. П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака) / И. П. Смирнов. – СПб., 1995. – 193 с.

143. Соколов, А. Н. История русской литературы XIX века. Т. 1 / А. Н. Соколов. – 2-е изд., – М.: МГУ, 1965. – 774 с.

144. Соколовская, М. И., Гацура, Н. И. Отражение концепта evil в переводе английской художественной прозы на русский язык (на материале романов «Властелин колец» и «Сильмариллион» Джона Роналда Руэла Толкина) / М. И. Соколовская, Н. И. Гацура // Дайджест-2021/2022. Сборник статей. Отв. редактор Е.Г. Воскресенская. – Омск, 2023. – С. 111-117.

145. Сонин, А. Г. Экспериментальное исследование поликодовых текстов: основные направления / А. Г. Сонин // Вопросы языкознания. – 2005. – № 6. – С. 115-123.

146. Стернин, И. А. О понятии лингвокультурной специфики языковых явлений / И. А. Стернин // Язык. Словесность. Культура. – 2011. – № 1. – С. 6-19.

147. Токмаков, В. Н. Авангардисты / В. Н. Токмаков // Ликбез: литературный альманах. – 2009. – № 15. – С. 128-138.

148. Тороп, П. Тотальный перевод / П. Тороп. – Тарту: ТГУ, 1995. – 782 с.

149. Третьяков, С. М. Веер / С. М. Третьяков. [Электронный ресурс]. Режим доступа:
[https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D0%B5%D1%80_\(%D0%A2%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BA%D0%BE%D0%B2\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D0%B5%D1%80_(%D0%A2%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BA%D0%BE%D0%B2))
 (дата обращения: 12.06.2025).

150. Фещенко, Л. Г. Структура рекламного текста / Л. Г. Фещенко. – СПб., 2002. – 416 с.

151. Ханолайнен, Д. П. Эстетика воспроизводимого в современном искусстве / Д. П. Ханолайнен // Философия и культура. – 2013. – № 11. – С. 1598-1606.
152. Ходанен, Л. А. Поэмы М. Ю. Лермонтова (Поэтика и фольклорно-классические традиции): учеб. пособие / Л. А. Ходанен. – Кемерово, 1990. – 91 с.
153. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – СПб.: А-сad, 1994. – 407 с.
154. Харт, К. Постмодернизм / К. Харт. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006. – 272 с.
155. Холопова, В. Н. Методика анализа музыкальных эмоций: учебное пособие для музыкальных вузов / В. Н. Холопова. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. – 36 с.
156. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2002. – 320 с.
157. Холопова, В. Н. Феномен музыки / В. Н. Холопова. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 378 с.
158. Хороших, П. П. «Конкретная поэзия» – возникновение, трактовка, особенности восприятия / П. П. Хороших // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2014. – №4-1. – 383-387.
159. Хохлов, Ю. Н. Песни Шуберта. Черты стиля / Ю. Н. Хохлов. – М., 1987. – 300 с.
160. Хохонин, Д. Е. Лексика семантической сферы «музыка» в метафорическом использовании: автореф. дисс. ... к. филол. н. / Д. Е. Хохонин. – Воронеж, 2015. – 22 с.
161. Чалова, Л. В. Концепт как объект исследования когнитивной лингвистики / Л. В. Чалова // Альманах современной науки и образования. – 2007. – № 3-1. – С. 244-245.

162. Чепкина, Э. В. Русский журналистский дискурс: текстопорождающие практики и коды (1995 — 2000) / Э. В. Чепкина. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. — 279 с.

163. Черкасова, А. С. Лингвосинергетические особенности кристаллизации аксиологических доминант (на материале романа Р. Баха «Мост через вечность: история любви»): автореф. дисс. ... к. филол. н. / А. С. Черкасова. — Тверь, 2023. — 23 с.

164. Чернышова, Т. В. Основы теории публицистики / Т. В. Чернышова. — М.: Издательство «Юрайт», 2020. — 184 с.

165. Чернявская, В. Е. Открытый текст и открытый дискурс: интертекстуальность — дискурсивность — интердискурсивность / В. Е. Чернявская // Лингвистика текста и дискурсивный анализ: традиции и перспективы: сборник научных статей. — СПб: Санкт-Петербургский государственный университет экономики и финансов, 2007. — С. 22-23.

166. Чернявская, В. Е. Текст в медиальном пространстве / В. Е. Чернявская. — М., 2013. — 232 с.

167. Чуреева, О. А. Функциональная классификация театральных жестов в свете интерсемиотического перевода / О. А. Чуреева // Электронный научно-практический журнал «Культура и образование». — 2014. — № 11 (15). — С. 56.

168. Шувалова, О. Н. Вымышленные языки как предмет «наивной» и научной лингвистики / О. Н. Шувалова [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://istina.msu.ru/media/publications/article/195/aac/4646580/2007_Statya_Shuvalovoj_O.N._Vyimyishlennyie_yazyiki_kak_predmet_naivnoj_i_nauchnoj_lingvistiki_usech..pdf (дата обращения: 01.06.2025).

169. Эйхенбаум, Б. М. Поэмы и повести в стихах: комментарии и варианты / Б. М. Эйхенбаум // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: в 5 т. / под ред. Б. М. Эйхенбаума. — М.; Л.: Academia, 1935. — Т. 3. — С. 628-658.

170. Эко, У. О литературе: эссе / У. Эко. — М.: Корпус, 2016. — 416 с.

171. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 544 с.
172. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2005. – 502 с.
173. Эко, У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 574 с.
174. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 298 с.
175. Юнг, К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг. – М., 1997. – 384 с.
176. Якобсон, Р. О. Избранные работы / Р. О. Якобсон. – М., 1985. – 460 с.
177. Якобсон, Р. О. О лингвистических аспектах перевода / Р. О. Якобсон // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – С. 16-24.
178. Яндекс.переводчик освоил язык эльфов [Электронный ресурс] // Н+1. – Режим доступа: <https://nplus1.ru/news/2016/01/15/Sindarin> (дата обращения: 12.06.2025).
179. Cattrysse, P. Film (adaptation) as translation: some methodological proposals / P. Cattrysse // Target. – 1992. – No. 4(1). – Pp. 53-70.
180. Charaudeau, P. Langage et discours / P. Charaudeau – Paris: Hachette, 1983. – 176 p.
181. Concrete poetry [Электронный ресурс] // Encyclopedia Britannica, – Режим доступа: <https://www.britannica.com/art/concrete-poetry> (дата обращения: 01.06.2025).
182. Devitt, M. Intuitions in Linguistics / M. Devitt // British Journal for the Philosophy of Science. – 2006. – No. 57. – P. 481-513.
183. Foucault, M. Reponse à une question / M. Foucault // Esprit. – 1968. – No 36. – P. 850-874.

184. Harris, Z. S. Discourse analysis / Z. S. Harris // Language. – 1952. – Vol. 28. – P. 1-30.
185. Kilyovski, V. The Nude, the Grasshopper, and the Poet-Painter: A Reading of E. E. Cummings' 'r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r / V. Kilyovski // Spring. – 2013. – No. 20. – P. 99–109.
186. Kristeva, Y. La révolution du langage poétique: L'avant-garde a la fin du XIXe siècle / Y. Kristeva. – Paris: Editions du Seuil, 1974. – 645 p.
187. Langer, S. K. Feeling and Form. A Theory of Art / S. K. Langer. – NY, 1953. – 415 p.
188. Neubert, A., Shreve, G. Translation as Text / A. Neubert, G. Shreve. – Kent (Ohio); London: Kent State Univ. Press, 1992. – 169 p.
189. Nida, E. Toward a Science of Translating / E. Nida. – Leiden: Brill, 1964.
190. Salo, D. A Gateway to Sindarin: A Grammar of an Elvish Language from J. R. R. Tolkien's *Lord of the Rings* / D. Salo. – Salt Lake City, 2004. – 438 p.

СПИСОК СЛОВАРЕЙ И ЭНЦИКЛОПЕДИЙ

191. Ильин, И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М.: ИНИОН РАН – INTRADA. 2001. – 384 с.
192. Квятковский, А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. – М.: Советская Энциклопедия, 1966. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/> (дата обращения: 14.08.2025).
193. Краткий словарь когнитивных терминов / Под ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. – 245 с.
194. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В. Н. Ярцевой. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 683 с.

195. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 671 с.
196. Нелюбин, Л. Л. Толковый переводоведческий словарь / Л. Л. Нелюбин. – М.: Наука, 2003. – 320 с.
197. Онуфриев, В. В. Словарь поэтических терминов в примерах. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://rifmoved.ru/poet-3.htm> (дата обращения: 14.08.2025).
198. Постмодернизм. Словарь Терминов / Пер. с франц. Ильин И.П. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения), INTRADA, 2001. – 380 с.
199. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
200. Русский ассоциативный словарь. Кн. 3: Прямой словарь: от стимула к реакции / Ю. Н. Караулов, Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов и др. – М., 1994 – 357 с.
201. Русский ассоциативный словарь. Кн. 3: Прямой словарь: от стимула к реакции / Караулов Ю. Н., Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. – М., 1996. – 211 с.
202. Славянский ассоциативный словарь: русский, белорусский, болгарский, украинский / Н.В. Уфимцева, Г.А. Черкасова, Ю.Н. Караулов, Е.Ф. Тарасов. – М., 2004. – 800 с.
203. Словарь иностранных слов. 15 изд-е., испр. – М.: Русский язык, 1988. – 608 с.
204. Степанов, Ю. С. Константы. Словарь русской культуры: Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – 2. изд., испр. и доп. – М.: Акад. проект, 2001. – 989 с.
205. Хохлов, Ю. Н. Музыкальная энциклопедия, 1973—1982 гг. / Ю. Н. Хохлов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/programmная.html> (дата обращения: 01.06.2025).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

206. Берлиоз, Г. Фантастическая симфония / Г. Берлиоз [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.belcanto.ru/s_berlioz_fantastique.html (дата обращения: 12.06.2025).

207. Бетховен, Л. ван. Пасторальная симфония / Л. ван Бетховен. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.6%2C_Op.68_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.6%2C_Op.68_(Beethoven%2C_Ludwig_van)) (дата обращения: 12.06.2025).

208. Буало, П.-Л., Нарсежак, Т. Из царства мертвых / П.-Л. Буало, Т. Нарсежак [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://1.librebook.me/iz_carstva_mertvyh (дата обращения: 16.06.2025).

209. Вознесенский, А. А. Аксиома самоиска / А. А. Вознесенский. – М., 1990. – 650 с.

210. Вознесенский, А. А. Casino Россия / А. А. Вознесенский. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [https://publ.lib.ru/ARCHIVES/V/VOZNESENSKIY_Andrey_Andreevich/%C2%EE%E7%ED%E5%F1%E5%ED%F1%EA%E8%E9%20%C0.%C0._%20Casino%20%AB%D0%EE%F1%F1%E8%FF%BB.%20%CD%EE%E2%FB%E5%20%F1%F2%E8%F5%E8%20%E8%20%E2%E8%E4%E5%EE%EC%FB.\(1997\).pdf](https://publ.lib.ru/ARCHIVES/V/VOZNESENSKIY_Andrey_Andreevich/%C2%EE%E7%ED%E5%F1%E5%ED%F1%EA%E8%E9%20%C0.%C0._%20Casino%20%AB%D0%EE%F1%F1%E8%FF%BB.%20%CD%EE%E2%FB%E5%20%F1%F2%E8%F5%E8%20%E8%20%E2%E8%E4%E5%EE%EC%FB.(1997).pdf) (дата обращения: 14.06.2025).

211. Гете, И.–В. Фауст / И.–В. Гете [Электронный ресурс] – Режим доступа https://lib.ru/POEZIQ/GETE/faust_holod.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 16.06.2025).

212. Глинка, М. И. Избранные романсы и песни. 2-е изд., стер. / М. И. Глинка – М.: Лань, 2021. – 120 с.

213. ГОСТ Р 57891–2017 Тифлокомментирование и тифлокомментарий. Термины и определения [Электронный ресурс] – Режим

доступа: https://allgosts.ru/33/160/gost_r_57891-2017 (дата обращения: 01.06.2025).

214. Демон. Опера в трех действиях (семи картинах) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.operalib.eu/zpdf/demone.pdf> (дата обращения: 08.06.2025).

215. Каммингс, Э. Э. r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r (Grasshopper) / Э. Э. Каммингс [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://poets.org/poem/r-p-o-p-h-e-s-s-g-r> (дата обращения: 22.06.2025).

216. Корнгольд, Э. В. Мертвый город. Опера / Э. В. Корнгольд. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ya.ru/video/preview/16812971389999295208> (дата обращения: 16.06.2025).

217. Кукольник, Н. В. Избранные стихотворения / Н. В. Кукольник [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/k/kukolxnik_n_w/text_0010.shtml (дата обращения: 11.06.2025).

218. Лермонтов, М. Ю. Сочинения. Т.1. / М. Ю. Лермонтов. – М.: Правда, 1988. – 720 с.

219. Моцарт, В. А. Реквием / В. А. Моцарт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/or-mozart-requiem.html> (дата обращения: 12.06.2025).

220. Роденбах, Ж. Мертвый Брюгге / Ж. Роденбах [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://az.lib.ru/r/rodenbah_z/text_1892_bruges_la_morte.shtml (дата обращения: 12.06.2025).

221. Рубинштейн, А. Г. Демон. Опера в трех действиях / А. Г. Рубинштейн [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.operalib.eu/zpdf/demone.pdf> (дата обращения: 01.06.2025).

222. Толкин, Дж. Р. Р. Властелин Колец. Хранители кольца: Книга I / Дж. Р. Р. Толкин. – М.: Фолио, 2006. – 479 с.

223. Толкин, Дж. Р. Р. Властелин Колец. Две твердыни: Книга II / Дж. Р. Р. Толкин. – М.: Фолио, 2006. – 366 с.
224. Толкин, Дж. Р. Р. Властелин Колец. Возвращение короля: Книга III / Дж. Р. Р. Толкин. – М.: Фолио, 2006. – 429 с.
225. Толкин, Дж. Р. Р. Сильмариллион. Сборник. – М.: АСТ, 2000. – 592 с.
226. Толкин, Дж. Р. Р. Тайный порок / Дж. Р. Р. Толкин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/tajnyj-porok-read-179838-1.html> (дата обращения: 12.06.2025).
227. Третьяков, С. М. Стихотворения / С.М. Третьяков [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://az.lib.ru/t/tretxjakow_s_m/text_0020.shtml (дата обращения: 12.06.2025).
228. Хичкок, А. Головокружение / А. Хичкок [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://rutube.ru/video/9c6022e87f7873996f4c50e9366c931e/> (дата обращения: 12.06.2025).
229. Цветаева, М. В полемике с веком / М. Цветаева. – Новосибирск: Наука, 1991. 269 с.
230. Чайковский, П. И. Евгений Онегин. Лирические сцены в 3 действиях, 7 картинах. Клавир / П. И. Чайковский. – СПб.: Композитор, 2012. – 300 с.
231. Шуберт, Ф. Избранные песни для голоса и фортепиано / Ф. Шуберт. – М.: Музыка, 2014. – 72 с.
232. Шуберт, Ф. Лебединая песнь для голоса с фортепиано / Ф. Шуберт. – М.: Музыка, 2005. – 80 с.
233. Berlioz, H. Symphonie fantastique / H. Berlioz [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://imslp.org/wiki/Symphonie_fantastique,_H_48_\(Berlioz,_Hector\)](https://imslp.org/wiki/Symphonie_fantastique,_H_48_(Berlioz,_Hector)) (дата обращения: 21.06.2025).
234. Mozart, V. A. Symphony No.40 in G minor / V. A. Mozart [Электронный ресурс] – Режим доступа:

[https://imslp.org/wiki/Symphony_No.40_in_G_minor%2C_K.550_\(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.40_in_G_minor%2C_K.550_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus)) (дата обращения: 01.06.2025).